
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01543019 2





MASQUES ET BOUFFONS

(COMÉDIE ITALIENNE)

TOME SECOND

PARIS. TYPOGRAPHIE DE HENRI PLON, IMPRIMEUR DE L'EMPEREUR,

8, rue Garancière.

MASQUES
ET
BOUFFONS

(COMÉDIE ITALIENNE)

TEXTE ET DESSINS

PAR

MAURICE SAND

GRAVURES PAR A MANCEAU

PRÉFACE PAR GEORGE SAND

TOME SECOND



PARIS

A LÉVY FILS, LIBRAIRE-ÉDITEUR

29, RUE DE SEINE

M DCCC LXII


JUN 5 1972
UNIVERSITY OF TORONTO



PANTALON.

LE DOCTEUR, IL BISCEGLIESE, CASSANDRE, CASSANDRINO, FACANAPPA, IL BARONE, GAULTIER-GARGUILLE, GUILLOT-GORJU.

Depuis les comédies grecques jusqu'à nos vaudevilles modernes; depuis le *vieux satyre* barbouillé de raisin jusqu'à Cassandre barbouillé de tabac; depuis Aristophane, Plaute, Térence, Machiavel, Beolco, Molière et Goldoni, le vieillard de la comédie comme celui de la farce a toujours été plus ou moins chiche, crédule, libertin, dupé et raillé, mouchant, toussant, crachant, et, par-dessus tout, mécontent :

Qu'il s'appelle *Stepsiade, Philocléon, Blephirus,* dans les comédies d'Aristophane;

Theuropide, Euclion, Demiphon, Demenète, Stalinon, Nicobule, dans celles de Plaute;

Messer Andronico, Pasquale, Placido, Cornelio, Tomaso, dans celles d'A. Beolco;

Pantalone, Zanobio, Facanappa, il Bernardone, le Docteur, il Barone, Cassandro, il Bisceglïese, dans la *Commedia dell' arte;*

Collofonio, Pandolfo, Diomede, Demetrio, Coccolin, Gerontio, Bartolo, dans la comédie italienne *sostenuta;*

Gaultier Garguille, Jacquemin Jadot, dans la farce française;

Orgon, Gorgibus, Arpagon, Sganarelle, dans les pièces de Molière : c'est toujours le Pappus ou le Casnar des atellanes.

« Le Pappus, » dit M. Ferdinand Fouque, « que les Grecs appelaient Πάππος, est tantôt un vieillard avare, libidineux, méticuleux, pénétrant et rusé; tantôt un vieillard simple, de bonne foi et toujours dupe soit d'une maîtresse, soit d'un rival, soit d'un fils, d'un valet ou de quelque autre intrigant. Il répond au Docteur bolonais et au Pantalon vénitien. Une cornaline nous en donne le masque barbu.... Son vêtement est de pourpre. Les Osques avaient un autre vieillard appelé Casnar; il ne différait pas du Pappus. »

Dans la *Mostellaire* de Plaute, en l'absence de Theuropide, vieux marchand athénien, son fils devient éperdument amoureux d'une musicienne; il l'achète, puis l'amène dans la maison paternelle et s'y livre, avec elle et ses amis, à toutes sortes d'orgies.

Un jour que nos convives joyeux avaient bu « à la grecque », c'est-à-dire jusqu'à ne pouvoir plus remuer, même pour fuir, le vieux Theuropide arrive. Tranion,

véritable Scapin, l'esclave dévoué du jeune homme, invente une fourberie pour éloigner le vieillard de la maison. Il en fait fermer et verrouiller la porte principale, et attend Theuropide de pied ferme.

THEUROPIDE. Mais qu'est-ce que cela signifie? Ma maison fermée en plein jour? (*Il frappe.*) Hola! hé! quelqu'un! Qu'on m'ouvre la porte!

TRANION *feignant de ne pas le reconnaître.* Quel est cet homme-là qui s'approche si près de la maison?

THEUROPIDE. Personne ne vient! Mais il me semble, si je n'ai pas perdu toute connaissance, que c'est là Tranion, mon esclave?

TRANION. Oh! seigneur Theuropide, mon bon maître! quel bonheur! Est-il possible que ce soit vous? Permettez-moi de vous saluer et de vous souhaiter le bonjour. Votre santé a-t-elle toujours été bonne dans ce pays lointain, seigneur?

THEUROPIDE. Je m'y suis toujours porté comme tu vois que je me porte maintenant.

TRANION. Vous ne pouviez mieux faire.

THEUROPIDE. Et vous autres? Est-ce que la cervelle vous a tourné en mon absence?

TRANION. Pourquoi, s'il vous plaît, demandez-vous cela, seigneur?

THEUROPIDE. Pourquoi? parce que vous sortez tous à la fois vous promener, et que personne ne reste pour surveiller la maison : peu s'en est fallu que je n'aie enfoncé ces portes à coups de pied.

Tranion. Oh ! monsieur ! sérieusement, avez-vous touché cette porte-là ?

Theuropide. Et pourquoi ne la toucherais-je pas ? Non-seulement je l'ai touchée, mais, comme je te l'ai déjà dit, je l'ai presque enfoncée.

Tranion. Je ne reviens pas de mon étonnement. Encore une fois, avez-vous touché à cette maison-là ?

Theuropide. Ah çà ! me prends-tu pour un menteur ? Puisque je te dis que j'y ai touché et que j'y ai frappé bien fort !

Tranion. Ah ! grands dieux !

Theuropide. Qu'est-ce qu'il y a ?

Tranion. Par Hercule ! vous avez eu tort.

Theuropide. Quelle invention me dis-tu là ?

Tranion. On ne peut pas dire tout le mal que vous avez fait. Il est atroce, irréparable. Vous avez commis un affreux sacrilége !

Theuropide. Pourquoi ?

Tranion. Oh ! monsieur ! retirez-vous d'ici, je vous en prie, éloignez-vous de cette fatale maison : au moins, venez de mon côté. Mais, tout de bon, avez-vous touché la porte ?

Theuropide. Certainement ! il faut bien que j'y aie touché puisque j'y ai frappé ; l'un ne va pas sans l'autre.

Tranion. Ma foi ! vous êtes perdu, vous et les vôtres !

Theuropide. Fassent les dieux que tu périsses par ton augure ! car tu es aussi des miens. Mais pourquoi cela ? Que veux-tu dire ?

Tranion. Sachez, monsieur, qu'il y a sept mois que nous sommes tous partis de cette maison, et, depuis, personne n'y a remis les pieds.

Theuropide. Dis-m'en donc vite la raison.

Tranion. Je vous en prie, monsieur, regardez bien autour de vous si personne ne nous écoute.

Theuropide. Il n'y a pas une âme, tu peux parler en toute sécurité.

Tranion. Donnez-vous la peine de regarder encore une fois.

Theuropide. Je te dis qu'il n'y a personne; tu peux sans crainte me dire ton secret.

Tranion. Il faut qu'un crime horrible ait été commis dans cette maison.

Theuropide. Si tu veux que je te comprenne, parle plus naturellement.

Tranion. Je veux dire qu'il s'est passé, il y a longtemps, dans votre maison, un ancien crime de la plus noire scélératesse. Mais nous l'avons découvert depuis peu.

Theuropide. Quel est donc ce forfait? Qui peut en être l'auteur? Dis-le, malheureux, sans me faire languir davantage!

Tranion. L'ancien propriétaire de la maison, celui qui vous l'a vendue, après s'être saisi de son hôte, l'a poignardé de sa propre main.

Theuropide. Et il l'a tué?

Tranion. Bien plus! après lui avoir pris son argent, il l'enterra dans la maison même.... Un soir que monsieur

votre fils avait soupé dehors, lorsqu'il fut revenu il se coucha; nous en fîmes autant; quand tout d'un coup.... je dormais déjà profondément, et même j'avais oublié d'éteindre la lampe... quand tout à coup j'entends notre jeune maître crier de toute sa force. J'y cours, il m'assure que le vieux mort lui était apparu pendant qu'il dormait.

Theuropide. Mais c'était en songe, en rêve; enfin il dormait!

Tranion. Vous avez raison; mais écoutez-moi: notre jeune maître me dit que le mort lui avait dit ceci....

Theuropide. Toujours en dormant?

Tranion. Cela est vrai; il a eu grand tort, et je suis très-étonné qu'une âme qui depuis soixante ans est séparée de son corps, n'ait pas songé à prendre le moment où votre fils serait éveillé pour venir le voir. Je suis fâché de vous le dire, monsieur, mais vous avez parfois des absences qui ne font point honneur à votre jugement.

Theuropide. Je me tais.

Tranion. Voici ce qu'a dit mot à mot ce vieux spectre: « Je m'appelle Diaponce, je suis un étranger d'au delà de la mer. C'est ici ma demeure, et cette maison est en mon pouvoir. Caron n'a pas voulu de moi dans les enfers; il m'a renvoyé brutalement parce que, bien que mon corps ait été enterré, il n'a pas reçu les honneurs de la sépulture. J'ai été trompé par mon hôte, il m'a attiré et égorgé ici pour avoir mon argent. Il m'a à peine couvert de terre et je reste caché dans cette maison. Il n'y a que moi qui

sache qui je suis. Ce que j'exige de toi, c'est que tu quittes cette maison. » Voilà ses paroles, monsieur. La maison est maudite, elle est vouée à la vengeance divine. Je ne saurais vous dire toutes les apparitions qui s'y montrent chaque nuit. Chut! chut! entendez-vous?

THEUROPIDE *effrayé*. Qu'est-ce que c'est? Ah! mon pauvre Tranion, je t'en prie, par Hercule, dis-moi ce que tu as entendu.

TRANION. La porte a remué et je suis pourtant sûr que personne ne l'a poussée.

THEUROPIDE. Je suis transi de peur : en ce moment on ne me trouverait pas une goutte de sang dans le corps. Peut-être que les morts viennent me chercher, pour me faire descendre tout vivant dans les enfers.

TRANION *à part, entendant remuer dans la maison*. Je suis perdu! ils gâteront toute ma comédie de fantômes et de spectres par leur étourderie! (*A Theuropide.*) J'en tremble de peur! Éloignez-vous, seigneur, éloignez-vous de cette porte; fuyez, au nom d'Hercule! fuyez, je vous en prie.

THEUROPIDE. Tranion!

TRANION *feignant de prendre son maître pour le fantôme*. Monsieur le spectre! ne m'appelez point.... je n'ai rien fait! Je vous assure que ce n'est pas moi qui ai tant frappé à la porte.

THEUROPIDE *tremblant*. Mais à qui en as-tu?... à qui parles-tu?

TRANION. Comment, monsieur, est-ce vous qui m'aviez appelé? En vérité, j'ai cru de bonne foi que c'était le mort

qui se plaignait du bruit que vous avez fait. Mais comment êtes-vous encore là? Partez! enveloppez-vous la tête; fuyez, et ne vous avisez pas de regarder derrière vous.

THEUROPIDE *se sauvant.* Grand et puissant Hercule! assiste-moi contre ces coquins de fantômes qui veulent m'enlever! (*Il part.*)

Pantalon et Cassandre ne sont pas moins crédules et poltrons que leur ancêtre Theuropide l'Athénien.

Angelo Beolco, dans sa comédie de *la Rhodiana* (écrite vers 1530), fait agir deux vieillards. L'un, *messer* DEMETRIO, médecin, jurant par les savants docteurs anciens, Asclépiade, Hippocrate, Esculape et Galien; l'autre, *ser* CORNELIO [1], avocat vénitien, amoureux malgré ses années et ses infirmités, crachant du latin à chaque instant quand il se trouve en société de messer Demetrio, parlant avec prétention, mais employant son dialecte vulgaire avec une certaine *Prudentia* qu'il veut faire agir auprès de la jeune Béatrice dont il est amoureux.

« CORNELIO *seul.* Depuis que je suis sorti du ventre de ma mère, et jeté au beau milieu de ce monde, je ne crois pas m'être jamais trouvé plus dépourvu d'idées, plus abattu (comme si j'étais enfermé, sans manger ni boire, dans la caverne d'un affreux monstre, ou pris dans les toiles d'araignée) que je ne me trouve présentement depuis que je suis

[1] Les noms de Demetrio et de Cornelio restèrent adoptés au théâtre pour les rôles des vieillards, surtout dans les comédies apprises, comme dans *la Vedova, comedia facetissima* de Nicolo Buonaparte, *cittadino Fiorentino,* 1643. Cornelio, dans *la Sbratta* de da Cagli, 1553, etc.

ici, *ita et taliter quotiens*. Il me semble être abandonné dans une barque vide, et resté seul au gouvernail sur une mer en fureur. Mais si l'Espérance veut bien m'ouvrir un peu sa fenêtre, je sortirai de ces embarras, et je ferai tant avec l'argent, les cadeaux et mes vertus, que j'obtiendrai les faveurs de cette belle, digne du ciseau de Sansovino. Je vais aller trouver Prudentia, la mappemonde de la galanterie... mais la voici à propos.

Que le bonjour te soit donné. Où vas-tu ainsi, galante Prudentia?

Prudentia. Vous ferez bien de ne pas m'ennuyer; si vous avez la tête pleine de fantaisies, je n'ai pas le temps de m'en occuper. Vous n'êtes qu'un ladre engraissé de la misère du pauvre monde, car vous ne donneriez rien à un mendiant.

Cornelio. Prudentia, je ne veux pas me vanter, mais si tu savais les aumônes que je fais, tu en serais émerveillée. Entre autres choses, j'entretiens tous les hôpitaux de ce pays de mes vieux habits que je ne porte plus, et il ne se passe pas un jour de carême que je ne donne moi-même aux pauvres tous les liards (*bagatini*) usés que j'ai rognés dans l'année.

Prudentia. De cette manière vous ne vous faites pas de mal! Vous en agissez ainsi avec les intrigues d'amour, vous offrez ce que vous n'avez pas, pour être aidé, et, l'obstacle une fois franchi (*passato il ponto*), vous ne connaissez plus personne, vous tournez la tête d'un autre côté, et nous vous avons servi pour l'amour du ciel.

CORNELIO. Aide-moi, Prudentia, tu sais que je suis tendre des entrailles et doux du poumon. Attends, je veux te prouver toute mon amitié, et si tu me promets de m'aider, je te promets de mon côté de te donner une paire de chausses en drap rouge que je n'ai portée que quatre fois, et un quarteron de fèves excellentes, à condition que tu parleras à cette jeune fille (*sta zovene bella à muò un papagà in stampa d'Aldo*), belle comme un perroquet imprimé par *Aldo* [1], blanche comme un linge, légère comme un lapin; je crois qu'elle s'appelle Béatrice et sa mère Sofronia, m'a-t-on dit, car je ne les connais pas autrement, étant étranger.

PRUDENTIA. Il me semble que je les connais; je ferai ce que je pourrai pour leur parler, et je leur dirai tant de petits riens (*festuche*) de vous, que je pense d'avance que vous aurez la belle à votre désir. Mais comment ferez-vous avec les infirmités que vous avez?

CORNELIO. Va, tu n'es qu'une girafe! tu cherches toujours à te moquer des gens. Crois-tu donc que je sois si détérioré que je ne sache mettre un cheval au galop quand je veux? Va, tu ne me connais pas encore!

PRUDENTIA. Ne vous glorifiez pas de cela, je connais votre grande et vénérable bêtise. Quand vous serez près d'elle, n'allez pas lui dire que vous avez tant d'années sur les reins, entendez-vous?

CORNELIO. Si ce n'étaient les maladies, j'aurais envie de dire mille gaillardises, et, tout maigre que je suis, je te

[1] Aldo Manuce, célèbre imprimeur vénitien du quinzième siècle.

ferais vingt cabrioles sur une main; et, tout fatigué que je suis, à pieds joints, courbette sur courbette, et à la course tu verrais bien que je ne suis pas un lourdaud!

Prudentia. Or donc, messer Cornelio, puisque vous êtes si chaud pour cette affaire, fiez-vous à moi, j'agirai de telle sorte que vous aurez ce que vous désirez. En attendant, je vous prie de me donner quatre *bolognini* (cinq sous) que je ne pourrai vous rendre qu'en disant beaucoup de bien de vous.

Cornelio. Puisses-tu chausser mes savates (*le suole de i miè zoccoli*) si j'ai plus de deux *quattrini* (six centimes). Ma femme ne veut pas que je porte d'argent sur moi, parce que, dit-elle, je le sème par terre. Mais je te promets, si tu m'apportes une bonne réponse, de te donner, sans marchander, trois *bolognini* en vieil argent ancien, qui ont un trou au milieu pour passer au cou de la chatte, et qui sont dans mon coffret. Maintenant je m'en vais, je ne suis resté que trop longtemps avec toi : cela suffit, tu m'as compris. (*Il sort.*)

Prudentia *seule*. Va-t'en au diable! tu n'auras pas de peine à y arriver! Regardez-moi, de grâce, cette vieille bête mal accoutrée; admirez, je vous prie, quelle galante aventure m'est tombée entre les mains! Je le servirai pour son argent. Ce vieux teigneux, goutteux, catarrheux, qui s'est mis dans la tête d'être amoureux d'une aussi belle et honnête jeune fille! Oh! le joli poupon à tenir dans ses bras! »

Plus loin, Cornelio rencontre Truffa, et, poursuivant toujours son idée amoureuse, il veut employer la sor-

cellerie et lui fait des offres pour obtenir les faveurs de la jeune fille.

« Va, » lui dit-il, « si je peux avoir cette colombe par les grimoires et incantations, sans employer cette carogne de Prudentia qui est toujours pendue à ma ceinture, je promets de te donner mon chapeau... tu sais, celui que tu as acheté dans le temps, et que je porte à remettre en forme. »

PANTALON.

Pantalone, qui donna son nom aux culottes et aux chausses faites tout d'une pièce, est un des quatre masques de la *Commedia dell' arte*.

« A Venise, dit M. Paul de Musset, quatre masques bouffons et improvisateurs revenaient dans toutes les pièces : le *Tartaglia,* bredouilleur; le Truffaldin, caricature bergamasque; le Brighella, représentant les orateurs de places publiques et d'autres types populaires; et enfin le célèbre Pantalon, le bourgeois vénitien personnifié avec tous ses ridicules, et dont le nom a une étymologie digne d'un commentaire. Ce mot vient de *pianta-leone* (plante-lion); les anciens marchands de Venise, dans leur fureur d'acquérir des terres au nom de la république, plantaient à tout propos le lion de Saint-Marc sur les îles de la Méditerranée; et comme ils venaient se vanter de leur conquête, le peuple se moquait d'eux en les baptisant *plante-lion.* » Selon d'autres auteurs, Pantalon tire simplement son nom de San Pantaleone, l'ancien patron de Venise.

Pantalon est tantôt père, époux; tantôt veuf ou vieux garçon, songeant encore à plaire, et fort ridicule par conséquent; tantôt riche et tantôt pauvre, tantôt avare et tantôt prodigue. C'est toujours un homme d'un âge mûr. Originaire de Venise, il représente ordinairement le marchand, le négociant rangé, père de deux filles fort difficiles à garder. C'est Isabelle et Rosaure, ou Camille et Smeraldine, qui s'entendent avec leurs soubrettes Fiametta, Zerbinette, Olivette ou Catte, pour tromper l'impuissante vigilance du bonhomme.

Dans cette situation, il est fort avare et fort méfiant; on peut lui appliquer ce que l'esclave Strobile dit de son maître Euclion dans l'*Aululaire* de Plaute :

« La pierre-ponce n'est pas si sèche que ce vieillard-là! Il est si avare, que, lorsqu'il va se coucher, il prend la peine de lier la gueule du soufflet pour l'empêcher de perdre son vent pendant la nuit. Quand il se lave, il pleure l'eau qu'il est obligé de répandre. Il y a quelque temps, le barbier lui coupa les ongles : il ramassa soigneusement toutes les rognures, et, pour ne rien laisser perdre, les emporta précieusement. »

Aujourd'hui encore, les sobriquets de claque-dent, de pince-maille, pleure-pain, Pantalon *dei bisognosi*, Pantalon *cagh'in aqua*, lui vont à merveille. Les Bolonais et les Vénitiens se moquent de l'avarice de Pantalon et du docteur Balanzoni. « Ils les représentent, » dit M. Frédéric Mercey, « lorsqu'ils se mettent en débauche, assis à une table rase, mangeant de la soupe de lévrier, buvant du vin clairet puisé à la fontaine du coin, et se régalant

d'un œuf de cane, dont ils gardent le jaune pour eux, donnant le blanc à leurs femmes, et l'eau lactée à leurs enfants; repas qui, à ce qu'ils assurent, n'engendre ni crudités ni pesanteurs d'estomac. »

Mais il n'est pas toujours aussi ladre; il se contente parfois d'être ridicule. Vêtu de ses pantalons rouges, de sa robe d'indienne, coiffé de son bonnet de laine, chaussé de ses pantoufles turques, il représente bien l'antique marchand vénitien courant à ses affaires, grasseyant, achetant, vendant, avec force discours, serments et gesticulations, sur la place Saint-Marc.

Il prend toujours l'honneur à témoin; sa vieille probité est connue, et s'il entend s'élever quelque différend, il y court. La discussion dégénère-t-elle en dispute, il s'en mêle et veut intervenir comme médiateur; mais Pantalon est né sous une mauvaise étoile : il fait si bien qu'il est rare qu'on n'en vienne pas aux coups, et il a la chance d'en attraper bon nombre.

Pantalon a toujours du guignon à Venise comme en terre ferme. Ayant, un jour, loué un *bœuf sans cornes* (un cheval) pour une promenade, il emmena son valet Arlequin. La rosse s'étant arrêtée tout court, Arlequin, pour la faire avancer, lui allonge une volée de coups de bâton. La pauvre bête, impatientée, lui lance une ruade dans le ventre. Arlequin, furieux, ramasse un pavé et veut le jeter au cheval; mais il s'y prend si maladroitement que la pierre va frapper rudement maître Pantalon, qui ne bronchait pas de sa monture. Il se retourne, et aperçoit Arlequin qui se tient le ventre en beuglant. « Quelle méchante

bête nous a-t-on donnée là? dit-il d'un air piteux à son valet. Croirais-tu qu'en même temps qu'elle t'a attrapé dans le ventre, elle m'a allongé un grand coup de pied au milieu du dos? »

Pantalon est toujours exploité par quelqu'un, et son valet Arlequin a pour emploi, comme on l'a vu, de lui faire avaler des bourdes fantastiques. Arlequin, le voyant si naïf, se déguise en marchand et s'imagine de lui présenter des mémoires comme celui-ci :

« Deux douzaines de chaises de toile de Hollande;

Quatorze tables de massepain;

Six matelas de faïence, pleins de râclure de bottes de foin;

Une couverture de semoule;

Six coussins garnis de truffes;

Deux pavillons de toile d'araignée, garnis de franges faites de moustaches de Suisses;

Une seringue de queue de cochon, avec son manche de velours à trois poils. »

Chaque article est coté à des prix fabuleux; mais Pantalon envoie le faux marchand et sa note à tous les diables.

L'avarice donne parfois de l'esprit à Pantalon. Il a entendu un jour Arlequin dire seul, et tout haut, en faisant ses comptes et en écrivant ses chiffres : « Toi, tu n'as pas de queue, tu en auras une! » et tous les zéros devenir des 9. Pantalon prend le mémoire, l'examine, et dit devant son valet : « Toi, tu as une queue, tu n'en auras pas. » Et de convertir tous les 9 en 0, à la grande mortification d'Arlequin.

Arlequin lui présente dès lors ses mémoires au plus juste prix.

« Pour un quartier de veau rôti et un emplâtre d'onguent pour la gale, ci. . . . . 5 livres 10 sols.

Pour un chapon et un brayer tout neuf pour monsieur Pantalon, ci. . . . . . . 12 livres.

Pour un pâté pour Arlequin et deux mesures d'avoine pour le maître, ci. . . 1 livre 10 sols.

Pour une livre de beurre frais, et pour avoir fait ramoner la cheminée, ci. . . . 12 sols.

Pour des tripes et pour une souricière, ci. . . . . 10 sols.

Pour trois saucisses et le ressemelage d'une paire de vieux souliers, ci. . . . . 15 sols.

Pour avoir fait la barbe au patron, et avoir raccommodé les commodités, ci. . 1 livre 10 sols.

TOTAL. . . . . . 20 livres 7 sols.

Pantalon ne trouve rien à redire au prix; seulement il fait l'homme offensé de voir accolés si ridiculement ces divers articles, jette le papier au nez d'Arlequin et ne paye point.

Dans *Pantalon spetier* (apothicaire) de Giovanni Bonicelli, ce personnage se querelle avec son ami le Docteur, savant homme de loi, sur l'excellence de leurs professions respectives. La conversation finit par des gourmades; mais bientôt on songe à se réconcilier, *a far pase*. Le Docteur fait les avances et envoie à son compère deux perdrix dans un panier. Son valet Arlequin est chargé du message.

Pantalon est flatté de cette démarche, et donne un quart de ducat de *buona mano* à Arlequin. Celui-ci l'accable de bénédictions, fait une fausse sortie, revient, et raconte que, dans son zèle, il est venu si vite que ses chausses se sont rompues. Pantalon se sent en humeur de faire le magnifique; il lui donne un autre quart de ducat, en lui disant : « Fais bien attention, garçon! je ne te le prête pas, je te le donne en toute propriété. » Arlequin rebénit Pantalon, s'éloigne un peu, et revient encore. Il doit quelque chose au tailleur qui doit rapetasser ses chausses; ce tailleur, avare et cruel, l'a menacé, s'il ne lui apportait un quart de ducat, de lui enlever de dessus la tête, la première fois qu'il le rencontrerait, son petit chapeau, son gentil *capellino*. Pantalon souffrira-t-il qu'on fasse pareille injure à son ami le Docteur, dans la personne de son valet? Pantalon s'exécute encore. Mais Arlequin revient encore, et demande de quoi payer la couturière de sa mère, qui a commandé une robe et ne peut payer la façon. La couturière veut garder l'étoffe, quelle infamie! Pantalon donne encore, mais en déclarant que, cette fois, c'est un prêt. Arlequin se le tient pour dit, et s'en va tout de bon. Pantalon ouvre le panier, et, au lieu de perdrix, trouve une tête de bouc avec ses cornes. Il rappelle Arlequin : « Je crains, dit-il, de t'avoir donné quelques pièces fausses... Rends-les-moi toutes pour que je te les échange contre un bon ducat. » Arlequin, aussi crédule que rusé, rend toute la monnaie, après quoi Pantalon lui jette la tête de bouc dans les jambes, en lui disant de remporter « la tête de son père », et le menace de le bâtonner s'il reparaît devant lui.

« Dans sa boutique, l'apothicaire Pantalon joue à sa clientèle les plus vilains tours. Il vend pour de la noix muscade des noix de Mestre, pour de la poudre de girofle de la terre des paludes séchée au soleil, pour du baume de vipère de la décoction d'anguilles. Aussi ses valets Nane et Mantecha, qu'il laisse mourir de faim, lui dévorent ses drogues inoffensives, sous prétexte que tout fait ventre. Il discute avec ses ouvriers pour une minute de temps qu'ils lui doivent. Quand il est question de les payer, il n'a jamais le sou; il ne peut même pas leur donner de quoi dîner. Enfin, quand ils en viennent aux menaces, il les autorise à aller demander, de sa part, quelque chose au cabaret, dans un petit mortier de fer grand comme le creux de la main, en leur recommandant bien de ne pas le casser. Il chasse son petit apprenti Mantecha à l'heure du dîner. Tofolo, le père de Mantecha, vient lui demander grâce pour l'enfant; Pantalon consent à le reprendre, mais à condition qu'il ira dîner chez ses parents. »

Il n'oublie pas les tours qu'on lui a joués, car, à l'ouverture de son testament, on trouve : « Je lègue à mon valet vingt-cinq bons coups de fouet bien sanglés, pour avoir fait un trou au fond de mon *orinale* et m'avoir tout fait répandre dans mon lit. »

Mais Pantalon est quelquefois dans une haute et brillante position. Il est si noble et si riche alors, qu'il pourrait bien faire un doge. Il a des villas magnifiques, des millions dans ses coffres, c'est *don Pantaleone!!!* Il est alors vêtu de velours, de soie et de satin; mais il conserve la forme de ses habits à la mode à Venise, où il a paru dès le commen-

cement du seizième siècle. Il est le confident des princes, le conseiller des doges, il est peut-être du tribunal des Dix. C'est alors qu'il grasseye son érudition à tout propos, qu'il éclaire de ses lumières et de ses conseils les plus hauts marquis italiens. Il est appelé à trancher leurs différends; mais, qu'il soit noble ou bourgeois, il embrouille si bien les cartes qu'on finit par en venir aux épées, et que, réduit à employer la force pour apaiser les querelles, il joue de son poignard damasquiné à tort et à travers.

Il est curieux et intéressant de trouver la description du Pantalon dans Shakespeare :

« Le sixième âge offre un maigre Pantalon, en pantoufles, avec des lunettes sur le nez et des poches sur le côté; les chausses bien conservées de sa jeunesse se trouvent maintenant trop larges pour sa jambe amaigrie; sa voix, jadis forte et mâle, aiguisée en fausset d'enfant, ne fait plus que siffler aigrement d'un ton grêle : (*As you like it.*) »

Pantalon est toujours en grande vogue dans toute la Vénétie, le Bolonais et la Toscane.

« Une chose surprenante, » dit M. Frédéric Mercey, « c'est que notre siècle, qui a sinon tout détruit, du moins tout changé, n'a pu arracher le masque d'aucun des quatre bouffons italiens. Ils ont bravé l'inconstance du public, la tyrannie de la mode, les caprices des auteurs. Ils ont vu mourir cette aristocratie vénitienne qui les méprisait; ils ont survécu à la République, au conseil des Dix; Pantalon, Arlequin et Brighella, les trois masques de Venise, ont enterré les trois inquisiteurs d'État. Qui donc les a sauvés au milieu de ces révolutions et de ces catastrophes? Leur popularité. »

Pantalon a été mis à toute sauce en Italie, surtout vers la fin du siècle dernier; il a eu toutes sortes de nuances de caractère, toutes sortes d'états, comme le Pulcinella napolitain. Il a été joué avec et sans son masque brun à moustaches grises, bien que la tradition l'exige avec le masque.

Voici ce que Riccoboni dit du type de Pantalon au commencement du siècle dernier : « Pour le caractère du personnage de Pantalon, dans son principe, on en a fait un marchand, homme simple et de bonne foi, mais toujours amoureux, et qui est la dupe, ou d'un rival, d'un fils, d'un valet, ou d'une servante; quelquefois, et surtout depuis près d'un siècle, on en a fait un bon père de famille, un homme plein d'honneur, extrêmement délicat sur sa parole et très-sévère envers ses enfants. On lui a laissé toujours la qualité d'être dupe de tous ceux qui l'environnent, ou pour lui tirer de l'argent de sa poche, malgré son économie, ou pour le réduire, par adresse, à donner sa fille en mariage à son amant, malgré des engagements qu'il avait faits. Enfin, on s'est servi du personnage de Pantalon selon l'intention de la fable : lorsqu'il a fallu en faire un homme vertueux, il a été l'exemple des vieillards pour la sagesse; mais lorsque l'intention de la fable a porté le poëte à en faire un homme faible, il a été le modèle d'un vieillard vicieux. On a suivi en cela la méthode de Plaute, qui a fait les vieillards de ses comédies tantôt vertueux et tantôt vicieux, selon l'intention de la fable qu'il traitait. Depuis cinquante ans, on s'est avisé, dans la ville de Venise, de corriger certaines mœurs du pays, et de les appliquer au

personnage de Pantalon. Suivant cette idée, on en a fait tantôt un mari, ou un amant très-jaloux, tantôt un débauché, tantôt un bravache et autres. »

Le costume de Pantalon en 1716 avait un peu changé de forme. Il ne portait plus son long caleçon à pieds, mais une culotte courte et des bas; il avait conservé les couleurs traditionnelles, mais il jouait souvent dans sa longue *zimara*, qui avait été rouge d'abord, puis noire ensuite. C'est lorsque la république de Venise eut perdu le royaume de Nègrepont que l'on prit le deuil dans tout l'État. Pantalon, en bon citoyen, ne voulut pas aller contre les lois et usages de sa patrie; il adopta la simarre noire, qu'il a toujours portée depuis (*planche* 26).

Cependant, de nos jours, Pantalon a quitté ses vêtements vénitiens, il s'est modernisé. Il porte la perruque poudrée et s'habille comme Cassandre, c'est-à-dire comme au temps de Louis XV.

En 1578, Giulio Pasquati, né à Padoue, fut engagé dans la troupe des *Gelosi*, alors à Florence, pour jouer les rôles de Pantalon et de Magnifico.

En 1580, ces rôles furent remplis dans la troupe des *Uniti* par un acteur nommé Il Braga;

En 1630, dans la troupe des *Fedeli*, Luigi Benotti, né à Vicence;

En 1645, Cialace Arrighi dans la troupe de Mazarin;

En 1653, au Petit-Bourbon, Turi, né à Modène, joua jusqu'en 1670, année de sa mort:

« Tous les acteurs de cette troupe,
Qui maintenant ont vent en poupe,

Compris leur nouveau Pantalon,
Rouge, ma foi, jusqu'au talon,
Y font à l'envi des merveilles. »

En 1670, la troupe n'ayant plus personne pour remplir ce rôle de Pantalon, Louis XIV fit demander un acteur au duc de Modène, lequel choisit Antonio Riccoboni (père de Louis Riccoboni (Lelio) qui vint en France en 1716). Mais Antonio refusa, préférant rester au service du duc de Modène.

C'est alors que les rôles changèrent de nom sur la scène italienne de Paris, et que cet emploi fut rempli par Romagnesi (Cinthio). Dans les canevas de Gherardi, il n'y a pas un seul Pantalon. Ce type devient *Géronte*, *Oronte*, *Gaufichon*, *Trafiquet*, *Persillet*, *Sotinet*, *Brocantin*, *Tortillon*, *Goguet*, *Grognard*, *Jacquemart*, *Boquillard*, *Prudent*.

Voici, dans Gherardi, une scène de Brocantin avec ses filles :

BROCANTIN. Quel ouvrage faites-vous là, vous?

COLOMBINE. C'est une pente de lit pour moi. Mais je crains de la faire trop petite, on n'y pourra jamais coucher deux.

BROCANTIN. Et quel besoin, s'il vous plaît, que vous couchiez avec quelqu'un?

COLOMBINE. Non; mais si, par bonheur, je venais à être mariée....

BROCANTIN *en colère*. Si, par bonheur ou par malheur, vous veniez à être mariée, vous vous presseriez. Hé! je sais de vos fredaines. Vous n'avez pas toujours une aiguille et de la tapisserie entre les mains, et vous vous escrimez de la

plume! Mais ce n'est pas pour cela que nous sommes ici. Laissez votre ouvrage et m'écoutez. (*Ils prennent des siéges.*) Le mariage.... (*A Colombine.*) Oh! oh! vous riez déjà! tuchoux! il ne faut que vous hocher la bride.... Le mariage, dis-je, étant un usage aussi ancien que le monde, car on s'est marié avant vous et on se mariera encore après....

COLOMBINE. Je le sais bien, mon papa. Il y a longtemps qu'on m'a dit cela.

BROCANTIN. J'ai résolu, pour éterniser la famille Brocantine.... Vous voyez où j'en veux venir? J'ai donc résolu de me marier.

ISABELLE et COLOMBINE *ensemble*. Ah! mon père!

BROCANTIN. Ah! mes filles! vous voilà bien ébaubies! Est-ce que je ne me porte pas encore assez bien? Regardez cet air, cette taille, cette légèreté! (*Il saute et fait un faux pas.*)

ISABELLE. Vous allez donc vous marier, mon père?

BROCANTIN. Oui, si vous le trouvez bon, ma fille.

COLOMBINE. A une femme?

BROCANTIN. Non, c'est à un tuyau d'orgue.... Voyez, je vous prie, la belle demande!

ISABELLE. Vous épousez une femme?

BROCANTIN. Mais je crois que vous avez toutes deux l'esprit en écharpe! Est-ce que je suis hors d'âge d'avoir lignée? Savez-vous bien qu'on n'a jamais que l'âge qu'on paraît! Et M. Visautrou, mon apothicaire, me disait encore ce matin, en me donnant un remède, que je ne paraissais pas quarante-cinq ans.

COLOMBINE. Oh! mon papa, c'est qu'il ne vous voyait pas au visage!

Brocantin. J'ai ce que j'ai; mais je sens bien que j'ai besoin d'une femme. Je crève de santé, et j'ai trouvé une fille comme je la souhaite : belle, jeune, sage, riche. Enfin une fille de hasard.

Isabelle. Une autre fille que moi, qui ne saurait pas vivre, vous dirait, mon père, que vous risquez beaucoup en vous mariant : mais moi, qui sais le respect que je vous dois, je vous dirai que, puisque vous crevez de santé, vous faites parfaitement bien de prendre une femme.

Brocantin. Oh! oh! vous prenez la chose du bon biais! Puisque vous êtes si raisonnable, apprenez donc que je suis en pourparlers de mariage; mais c'est pour vous.

Isabelle et Colombine *ensemble*. Ah! mon père!

Brocantin. Ah! mes filles! » etc.

En 1705, Antonio Colalto, *le Vieux*, et sa femme vinrent à Paris jouer sur les théâtres forains.

En 1712, le Pantalon de la troupe foraine d'Octave se nommait Luigi Berlucci. Sa réputation fut éclipsée par celle de Giovanni Crevilli, qui, après avoir longtemps joué en Italie, vint sur nos théâtres forains et s'y fit remarquer sous le nom du *Pantalon vénitien*.

Alborghetti, né à Venise, avait déjà joué longtemps en Italie, sous le masque, l'emploi des pères, maris jaloux et tuteurs, toujours sous le nom de Pantalon, lorsqu'il vint en France avec la troupe du régent, en 1716. Il avait beaucoup de moyens et « joignait à ses talents pour le théâtre des mœurs irréprochables et beaucoup de vertu; mais son caractère un peu sévère lui faisait traiter quelquefois avec

trop de dureté une épouse estimable. » Alborghetti mourut le 4 janvier 1731, âgé de cinquante-cinq ans.

En 1732, Fabio Sticotti prit cet emploi. Il était dans la troupe depuis 1716, et avait suivi sa femme Ursula Astori, chanteuse de la troupe. « Sticotti, gentilhomme du Frioul, sur les terres de la république de Venise, était bien fait de sa personne et n'était pas moins désiré dans la société par son extrême gaieté qu'accueilli au théâtre par son talent. Il eut pour enfants Antonio et Micaëlo Sticotti, qui jouèrent à la Comédie-Italienne, et Agathe Sticotti, qui a paru quelquefois sur le théâtre, mais qui a été plus connue par ses qualités estimables et par l'attachement invincible d'un homme de mérite qui l'a épousée malgré les persécutions d'une famille irritée. » Fabio Sticotti mourut à l'âge de soixante-cinq ans, à Paris, le 5 décembre 1741.

Le 6 mai 1744, Carlo Véronèse, père de Coraline et de Camille, fut lui-même un bon acteur; mais sa réputation fut éclipsée par celle de ses filles, pour lesquelles il composa un grand nombre de pièces; il remplit jusqu'à sa mort (1759) l'emploi des Pantalons.

Colalto débuta en 1759, mais il ne fut reçu que l'année suivante. Grimm parle ainsi de son talent :

« Le 7 décembre 1774, les comédiens italiens ont donné la première représentation des *Trois Frères jumeaux vénitiens*, pièce italienne et en prose, du sieur Colalto (*Pantalon*).

» Cette pièce a eu un succès prodigieux et très-mérité. L'idée en est prise du conte des *Trois Bossus*.... La ressemblance qu'elle peut avoir avec *les Menechmes* de Goldoni n'ôte rien au mérite de l'auteur, qui a surpassé ses modèles;

mais le point sur lequel on ne saurait lui donner trop d'éloges est la perfection incroyable avec laquelle il joue lui-même les trois rôles des trois frères Zanetto. Le changement de sa figure, de sa voix, de son caractère, qu'il varie de scène en scène, suivant que chacun des trois personnages l'exige, est une chose incompréhensible et ne laisse rien à désirer. Cette pièce, qui n'est point écrite, qui n'est qu'un canevas, est parfaitement jouée par presque tous les acteurs, mais surtout par le sieur Colalto, par la dame Baccelli, qui fait le rôle d'Éléonore, et par le sieur Marignan, qui joue le Commissaire avec une vérité et un comique bien au-dessus de Préville. Ils ont, de plus, l'avantage de varier leur jeu et leurs discours à chaque représentation, et l'ivresse soutenue du public pour cette pièce entretient encore la verve des acteurs. »

Colalto mourut en septembre 1777. « Son caractère personnel était d'une modestie et d'une simplicité peu communes à son état. Il ne connaissait d'autre bonheur que celui de vivre paisiblement au sein de sa famille, et de faire du bien aux malheureux que le hasard offrait à sa générosité. Il est mort d'une maladie fort longue et fort douloureuse. Ses enfants, qui n'ont point quitté son chevet, l'ont vu s'éteindre dans leurs bras. Il a senti tous leurs soins, et ses derniers mots ont été l'expression de sa reconnaissance. Ses yeux s'étaient arrêtés sur l'estampe du *Paralytique servi par ses enfants.* On lit ces vers au bas de la gravure :

Si la vérité d'une image
Est la vérité de l'objet,



Que le sage artiste a bien fait
De mettre la scène au village !

« Mes enfants, leur dit le mourant d'une voix faible, l'auteur de ces vers ne vous connaissait pas. »

En Italie (vers 1750) Darbes fut remarqué comme bon *Pantalon*. Darbes était directeur d'une troupe italienne. Il alla un jour trouver Goldoni pour avoir une pièce de sa façon; il obtint, non sans peine, la comédie *Tonin, Belia gracia*. Il jouait le rôle de Pantalon, et, comme le caractère de ce père était sérieux, Darbes jugea à propos de jouer sans masque. La pièce de Goldoni tomba à plat. D'où venait cela? Était-ce la faute de la pièce ou de l'acteur? Goldoni en fit une autre pour Darbes, qui reprit le masque traditionnel. La pièce réussit au delà des espérances de l'auteur et du chef de troupe. Darbes ne quitta plus jamais le masque, et défia, ayant Goldoni pour auteur, tous les Pantalons de l'Italie : Francesco Rubini à Saint-Luc et Corrini à San-Samuel de Venise, Ferramonti à Bologne, Pasini à Milan, Luigi Benotti à Florence, Golinetti et Garelli, Giuseppe Franceschini, etc.

LE DOCTEUR.

Tel qu'il est encore aujourd'hui, LE DOCTEUR, bien qu'un peu passé de mode en Italie, fut apporté sur la scène, en 1560, par Lucio. C'est tantôt un savant, un homme de loi, quelquefois grand jurisconsulte; rarement un médecin. Le docteur GRAZIANO ou BALOARDO GRAZIAN, est originaire

de Bologne. Il est membre de l'Académie *della Crusca,* philosophe, astronome, grammairien, rhétoricien, cabaliste, diplomate. Il parle de tout, décide de tout, mais, bien qu'il ait étudié fort longtemps, il ne sait absolument rien, ce qui ne l'empêche pas de citer, hors de propos, « des textes latins qu'il estropie », dit M. F. Mercey, « ou des traits de fable qu'il dénature, changeant Cyparisse en fontaine, Biblis en cyprès; faisant trancher par les trois Grâces le fil de nos destinées et présider les Parques à la toilette de Vénus, et cela avec un aplomb sans pareil et toute l'intrépidité de la sottise ».

S'il est avocat, il ne voit clair que dans les affaires dont il n'est pas chargé, et ses plaidoyers sont si intéressants que le tribunal s'endort et que le public se sauve, ce qui le force, à son grand regret, d'abréger un peu ses discours. Il est souvent père de famille : alors sa fille, Colombine ou Isabelle, maugrée contre son avarice qui l'a fait surnommer le Docteur *Rince-Pot.* Il fait souvent ce qu'il peut pour plaire aux dames, même il est parfois soupirant, malgré ses années et malgré son ventre, qui devrait lui donner à réfléchir. Lourd et ridicule dans ses manières comme dans son langage, il est mystifié par ses valets, à moins, chose difficile, qu'ils ne soient plus bêtes que lui. Veut-il être plaisant, ses plaisanteries tournent à la méchanceté : c'est alors *pain bénit* que de le tourmenter et berner.

De 1560 au milieu du dix-septième siècle, le Docteur, toujours vêtu de noir de la tête aux pieds, portait la robe des gens de science, des professeurs et des avocats du seizième siècle ; par-dessous cette longue robe il en portait une plus

courte, ne venant qu'au genou, et les chausses noires. Ce ne fut que dans la troupe italienne venue à Paris en 1653 qu'Augustin Lolli prit la culotte courte, la grande fraise molle, tailla son pourpoint de dessous en veste à la Louis XIV et se coiffa du feutre à bords extravagants pour remplacer la toque, qui avait trop d'analogie avec celle des valets (*planche* 27).

« La ville de Bologne, en Italie, qui est le centre des » sciences et des belles-lettres, et où il y a une université si » fameuse et tant de colléges des nations étrangères, nous » a toujours fourni un grand nombre de savants, et surtout » de docteurs, qui avaient les chaires publiques de cette » université. Ces docteurs avaient une robe qu'ils portaient » dans l'école et par la ville; l'on pensa très-sagement de » faire d'un docteur bolonais l'autre vieillard qui put figu- » rer auprès du Pantalon, et ces deux habits deviennent » très-comiques l'un à côté de l'autre.... Le Docteur est un » babillard éternel et qui ne saurait ouvrir la bouche sans » cracher une sentence ou une citation latine. Il ne serait » pas impossible qu'on eût copié ce caractère d'après » nature. Nous voyons encore aujourd'hui des pédants et » des médecins en faire de même. Il y a eu des comédiens » qui ont pensé différemment sur le caractère du Docteur. » Les uns ont entrepris de bien parler et de déclamer des » tirades qui exposaient au public tout le savoir et toute » l'érudition possible, et cela orné des citations latines des » auteurs les plus graves. D'autres ont tourné ce caractère » plus au comique: au lieu de faire un Docteur savant, ils » en ont fait un ignorant, qui parlait le latin macaronique

» de Merlin Coccaïe, ou dans ce goût-là. Les premiers » étaient engagés par force à savoir quelque chose, pour » ne pas lâcher des solécismes de bonne foi. Les autres » avaient la même obligation de savoir; mais il leur fal» lait du génie; car je suis persuadé qu'il faut avoir plus » d'esprit pour mal appliquer une sentence, que pour la » débiter dans son vrai sens. » (L. Riccoboni.)

Le masque noir qui ne couvre que le front et le nez du Docteur, ses joues aux couleurs exagérées, sont une personnalité contre un jurisconsulte de Bologne du seizième siècle, qui avait une large tache de vin sur toute une partie du visage.

Le docteur Balanzoni *Lombarda* (surnom qui fut appliqué à ce personnage parce que Bernardino Lombardi et Roderigo Lombardi jouèrent ce rôle en Italie, le premier au seizième siècle, le second au siècle dernier), porte, comme Basile, un grand chapeau relevé des deux côtés. Il est de Bologne comme le précédent. Il a beaucoup d'analogie avec lui, ou plutôt c'est le même personnage dans une autre position sociale. Il est alors particulièrement médecin, ce qui ne l'empêche pas de pratiquer l'alchimie et les sciences occultes. Il est avare, égoïste et très-faible pour résister à ses appétits sensuels et grossiers. Va-t-il voir un malade, il cause de toute autre chose que de la maladie, s'intéresse à mille riens, touche à tout, casse les vases, tâte le pouls du malade par acquit de conscience, en parlant du minois chiffonné de Colombine ou de la taille de Violette. Le moribond finit par s'endormir de lassitude aux exploits amoureux que bredouille cet ignorant Docteur au nez

rubicond, aux joues bourgeonnées et à l'œil brillant. Le malade endormi, il cherche à lutiner la servante ou à faire le damoiseau auprès de la fille ou de la maîtresse de la maison. Il n'y a pas d'exemple qu'il ait jamais guéri qui que ce fût, excepté Polichinelle, qui ne peut pas mourir, et qui avait fait semblant d'être malade, un jour, pour l'attirer chez lui, et lui donner une verte correction à propos d'une petite rivalité d'amour ou de gourmandise, on n'a jamais bien su laquelle.

Ce type de médecin ridicule a été, de tout temps, l'objet de la satire. Ainsi, à Athènes, déjà bien avant Aristophane, les bateleurs doriens, comme nous l'avons dit dans l'Introduction, attiraient la foule en jouant des farces sur leurs tréteaux, et c'était souvent un personnage de médecin qui amusait le plus, par son baragouin, ses embrouillaminis, ses périodes interminables, interrompues par quelques bons coups de pied de la part d'un autre mime :

Du fameux docteur Balouarde
Le nez souffre mainte nazarde.
. . . .
Quand le docteur parle, l'on doute
Si c'est latin ou bas-breton,
Et souvent celui qui l'écoute
L'interrompt à coups de bâton.

Dans *Arlequin empereur dans la lune* (1684) :

Nous sommes dans un jardin, auprès d'un télescope immense qui sert au Docteur pour consulter les astres. Le Docteur quitte son instrument, et, parlant un langage mi-parti qui lui est propre, il dit à Pierrot : « *E possibile, Pierò, che tu non voglia chetarti ?* Tais-toi, je t'en prie !

PIERROT. Mais, monsieur, comment voulez-vous que je me taise? Je n'ai pas un moment de repos! Tant que la journée dure, il faut que je travaille après votre fille, votre nièce et votre servante; et à peine la nuit est-elle venue qu'il faut que je travaille après vous! Dès que je suis couché, vous commencez d'abord votre carillon : « Pierrot! Pierrot! lève-toi vite, allume la chandelle, et me donne ma lunette à longue vue: je veux aller observer les astres! » Et vous voulez me faire accroire que la lune est un monde comme le nôtre! La lune! par la jernibieu! j'enrage!

LE DOCTEUR. Pierrot, *ancor una volta, taci, ti bastonaro!*

PIERROT. Parbleu, monsieur, quand vous devriez me tuer, il faut que je débagoule mon cœur! Je ne serai pas assez sot pour convenir que la lune soit un monde; la lune, la lune, morbleu! qui n'est pas plus grande qu'une *œumelette* de huit œufs!

LE DOCTEUR. *Che impertinente!* Si tu avais tant soit peu d'entendement, j'entrerais en raison avec toi : *Ma tu sei une bestia, un ignorante animale che non sa dove s'habbia la testa se non se la tocca; e però chiudi la bocca!* Tais-toi, encore une fois, tu feras mieux.... As-tu remarqué ces certains nuages qu'on voit autour de la lune? ces nuages s'appellent des crépuscules. Or voici comme j'argumente....

PIERROT. Voyons?

LE DOCTEUR. Donc, s'il y a des crépuscules dans la lune, il faut qu'il y ait *una* génération et *una* corruption; s'il y a corruption et génération, il faut qu'il y ait des *animali* et des *vegetabili; ergo, la luna è un mondo abitabile com' il nostro.*

Pierrot. *Ergò,* tant qu'il vous plaira! Pour ce qui est de moi, *nego,* et voici comment je vous le prouve. Vous dites qu'il y a dans la lune les tres... cus... tres... pus... les trois pousse-culs.

Le Docteur. *Crepuscoli,* et non pas pousse-culs, bête!

Pierrot. Enfin les trois... vous m'entendez bien; et que, s'il y a les trois puscuscules, il faut qu'il y ait une génération et une corruption?

Le Docteur. *Certissimo.*

Pierrot. Or voici ce que dit Pierrot....

Le Docteur. *Vedemo?*

Pierrot. S'il y a une génération et une corruption dans la lune, il faut qu'il y naisse des vers: or serait-il que la lune serait véreuse? Qu'en dites-vous? Il n'y a, mordi, point de réplique à cela!

Le Docteur *riant.* Oh non assurément! Et dis-moi, Pierrot, *in questo nostro mondo,* y naît-il des vers?

Pierrot. Oui, monsieur.

Le Docteur. S'ensuit-il pour cela que notre monde soit véreux?

Pierrot. Il y a quelque raison à cela. »

Après l'entretien sur la lune, le Docteur fait part à Pierrot de ses projets de mariage pour sa fille; Arlequin survient et embrouille la cervelle de Pierrot, qui répond au Docteur sur ce qu'Arlequin lui demande. Le Docteur, impatienté des impertinences de son domestique, lui allonge un soufflet à lui casser les dents; Pierrot tombe, se relève et sort en disant: « C'est un effet de la lune! »

Dans la troupe dite des *gelosi,* qui vint en France

en 1572, le rôle du Docteur Graziano était rempli par Lucio Burchiella, acteur plein de verve et d'esprit, qui fut remplacé, en 1578, par Lodovico, de Bologne.

En 1572, Bernardino Lombardi vint en France, dans la troupe des *confidenti*. Il avait l'emploi des Docteurs. Aussi bon poëte qu'acteur distingué, il publia à Ferrare, en 1583, une comédie en cinq actes, plusieurs fois réimprimée, *l'Alchimista*. On y retrouve, comme dans les pièces de ce temps-là, divers dialectes italiens, entre autres, le vénitien et le bolonais.

Le Docteur Gratian Baloardo était joué dans la troupe de 1653 par Angelo-Augustino Lolli, de Bologne. De Tralage parle avec éloge de ses mœurs. Ses camarades l'appelaient *l'Ange*, sans doute à cause de son nom d'Angelo. Il épousa mademoiselle Adami, qui jouait les soubrettes dans la même troupe. Il mourut, fort âgé, le 29 août 1694.

Loret parle d'une querelle qui aurait eu lieu entre Turi (*Pantalon*) et Ange Lolli (*le Docteur*), et qui se serait terminée par un duel :

Baloardo comédien,
Lequel, encor qu'Italien,
N'est qu'un auteur mélancolique,
L'autre jour, en place publique,
Vivement attaquer osa
Le Pantalon Bisognoza,
Qui pour repousser l'incartade
Mit soudain la main à l'espade,
Et se chatouillèrent longtemps
Devant quantité d'assistants,
Qui, croyant leur combat tragique
N'être que fiction comique,



Laissèrent leurs grands coups tirer
Sans nullement les séparer.
Si le conte ou l'histoire n'erre,
Baloarde, tombant par terre,
S'écria : « Dieux ! quelle pitié !
» Les Français ont peu d'amitié !
» Ayant commencé de combattre,
» Nous pensions qu'on nous tînt à quatre ;
» Sans cet espoir, nous n'eussions pas
» Pour nous battre fait un seul pas. »

En 1694. Marc-Antonio Romagnesi (Cinthio), ayant pris dans la troupe les rôles de Pères, joua aussi parfois les *Docteurs* sous des noms francisés, comme celui de *Bassinet*.

En 1690. Giovanni Paghetti et Galeozzo Savorini remplissaient les rôles de Docteurs en Italie. Paghetti vint en France jouer sur les théâtres forains.

En 1716. Dans la troupe du Régent, Francesco Matterazzi, mort en 1738, à l'âge de quatre-vingt-six ans. A la même époque, Ganzachi et Luzi, de Venise, allèrent jouer les Docteurs dans la troupe improvisatrice allemande de Vienne.

En 1752, Bonaventure Benozzi, frère de la célèbre Silvia, prend l'emploi des Docteurs; Pietro Antonio Veronese, fils de Carlo Veronese (*Pantalon*), le 17 juillet 1754. Savi, le 15 octobre 1760 jusqu'en 1767.

IL BISCEGLIESE.

Les Napolitains ont sur leur théâtre un type qui ressemble beaucoup, comme caractère et comme costume,

aux vieillards de l'ancienne comédie italienne en France, tels que Pandolfo, Gerontio, lesquels portaient le même habillement que les vieillards du théâtre de Molière. C'est Pangrazio il Bisegliese (*planche* 28), ainsi nommé parce qu'il est originaire de Bisceglia.

« Il faut savoir, dit M. Paul de Musset, que Bisceglia est une petite ville de la Pouille où l'on parle un patois qui jouit du privilége de mettre en joie les Napolitains, du plus loin qu'ils en reconnaissent l'accent. De temps immémorial, le personnage de don Pancrace, au théâtre de San-Carlino, est rempli par des Biscéliais, ou par des Napolitains qui savent imiter à merveille le parler de la Pouille. Leur succès de ridicule ne tient pas moins à l'accent qu'au talent des artistes, qui du reste sont des comédiens incomparables. Le public rit de confiance dès que Pancrace paraît. L'affiche ne manque jamais d'ajouter au titre de la pièce ces mots d'un attrait particulier pour la foule : *Con Pangrazio biscegliese* (avec Pancrace biscéliais). L'effet produit sur nos théâtres par les jargons de paysans n'approche point du fou rire qu'excite ce Pancrace; il faudrait remonter au temps de Gros-Guillaume et du gentilhomme gascon pour trouver un équivalent de ce personnage à caractère, qui soutient encore, avec l'illustre Polichinelle, la comédie nationale *dell' arte,* tradition précieuse et charmante dont le bouge de San-Carlino est le dernier asile. Ce goût populaire est pourtant cause d'une injustice amère et cruelle; un Biscéliais ne peut plus se montrer à Naples sans que tout le monde pouffe de rire aussitôt qu'il ouvre la bouche; la tyrannie de l'habitude et du préjugé le condamne au métier

de bouffon, car il ne lui servirait à rien de se fâcher; on ne s'amuserait pas pour si peu à la bagatelle du point d'honneur, et les rieurs ne feraient que s'égayer davantage d'un accès de colère biscéliaise. »

Le mérite de *Pangrazio Biscegliese* consiste dans l'intonation pleurarde du dialecte particulier de sa localité et dans l'exhibition des ridicules habituels qu'apportent les bourgeois de province dans les capitales. La vie des grandes villes, le luxe, les usages, les mœurs un peu relâchées, lui font pousser à chaque pas des exclamations de surprise qui dérangent ses idées bornées. « Cela ne se fait point ainsi chez nous, » dit-il à chaque instant; ou bien encore : « Chez nous, il ne se fait pas tant de bruit, il n'y a pas tant de gens qui vous coudoient comme ici, mais au moins tout le monde vous connaît. Ce n'est déjà pas si beau, votre Naples! Si vous aviez vu Bisceglia, bâtie sur un rocher, à la bonne heure! voilà un joli pays, couvert de riches villas et renommé pour ses vins et ses raisins secs; vous n'en pouvez dire autant. Et puis, à Bisceglia, vous ne voyez pas tant d'immondices et d'ordures que par toute votre ville de Naples. Enfin, si je pouvais avoir fini mes affaires, je ne serais pas longtemps sans m'en aller loin de votre tumulte, de vos puces, de vos lazzaroni et de vos filles perdues. » Le Bisceglieseà parfois grandement raison, mais on lui passe ses critiques, qui, sous l'égide de ses nombreux ridicules et de son comique langage, passent encore pour être bêtise de sa part.

Comme Pantalon, il représente encore plusieurs types provinciaux, marchands, bourgeois, vieux paysans; mais

le fond de son caractère est toujours tant soit peu avare, crédule et facile à tromper.

Il est vêtu d'un pourpoint et d'une culotte à la mode ancienne, en velours noir. Les manches de son habit et sa calotte sont de drap rouge; ses bas, de coton rouge.

Aujourd'hui, le Biscegliais, que les Napolitains appellent aussi *Pangrazio Cucuzziello* (Pancrace le Cornichon), a changé de costume, comme la plupart des autres masques italiens. Il porte une perruque rousse ornée d'une queue *en salsifis*, un gilet à la Louis XV, broché et brodé, ressemblant à un morceau de tapisserie; la veste et la culotte noires, les bas rouges et les souliers à boucles.

Le Jettatore, avec Pancrace biscegliais. Tel est le titre d'une pièce dans laquelle M. Paul de Musset nous montre Bisceglièse agissant sur la scène de San-Carlino, à Naples.

« On avait frappé les trois coups. Le petit orchestre jouait l'ouverture. Enfin la toile se leva, et l'on vit arriver don Pancrace affublé de tous les préservatifs des mauvais sorts : les cornes de bœuf, les mains de corail, le rat en lave du Vésuve, le cœur, les fourches et le serpent. Un éclat de rire l'accueillit à son entrée, selon l'usage, et puis il s'avança d'un air piteux au bord de la rampe, pour confier au public ses frayeurs superstitieuses.

« Messieurs, dit-il, si j'ai oublié quelque chose, avertissez-m'en, par charité. Ces grosses cornes que je porte sous chaque bras préservent mon front d'un pareil ornement. Ce n'est pas ce qui me tourmente le plus; dame Pancrace est incapable de me manquer de fidélité. En tournant cette main de corail, dont l'index et le petit doigt sont

ouverts du côté des gens de mine suspecte, j'éviterai les influences pernicieuses.... Mon attirail est complet, et l'on m'a dit qu'à présent je pouvais me hasarder dans la rue de Tolède. Je vois avec satisfaction qu'on est en sûreté à Naples... un homme prudent ne court aucun risque dans cette capitale; cependant je ne suis pas sans inquiétude. J'ai fait un mauvais rêve, et j'ai grande envie de retourner à Bisceglia. »

« Sur ce, don Pancrace raconte son rêve, d'où il tire toutes sortes de pronostics.... En effet, tous les incidents possibles viennent fondre en un jour sur le pauvre Pancrace. Tandis qu'il s'embrouille dans ses amulettes, un filou lui vole son mouchoir, un autre sa tabatière, un troisième sa montre. Polichinelle se déguise en huissier pour lui signifier un faux exploit. Une fille délurée feint de le prendre pour son amant que des Corsaires avaient emmené en Barbarie; elle l'embrasse et l'obsède de ses caresses. Pancrace veut s'enfuir, un fiacre le renverse dans la boue. Il se relève furieux, maugréant contre les embarras, les filous et les filles délurées de Naples, lorsque deux jeunes gens charmants, en gilet jaune, avec breloques, chaînes d'or et lorgnons, l'abordent poliment et l'aident à se nettoyer.... Une si heureuse rencontre enchante le Biscéliais, qui s'extasie sur les belles manières et la politesse des élégants de Naples.... Ils frappent sur les tables du traiteur avec leurs badines, et commandent au garçon de servir au seigneur Pancrace ce qu'il y a de meilleur et de plus cher : du riz aux petits pois, des côtelettes frites à la milanaise, des œufs à la coque, des raves, de la salade de concom-

bres. Pancrace préfère à tout cela le macaroni classique; on lui en sert un *rotolo,* qu'il absorbe en le dévidant avec ses doigts. Pendant ce temps-là, les deux élégants déjeunent et vident les plats raffinés, dont le Biscéliais n'a pas voulu; puis ils échangent un signe d'intelligence, se lèvent, prennent leurs chapeaux, se confondent en salutations et s'éloignent.... Le vieillard ne peut croire qu'il soit encore dupe de sa crédulité. Avec les conjectures bizarres qu'il imagine sur l'absence des jeunes *don Limone,* il divertit le public, et finit par payer la carte, non sans marchander. »

CASSANDRE.

Une vieille perruque jaunâtre, dont on voit la trame, surmontée d'un bonnet de nuit au ruban gras, sur un chef chauve, dont elle cache à peine les oreilles rouges; deux sourcils velus et grisons ombrageant de petits yeux vairons, au regard soupçonneux et méfiant; une trogne rubiconde barbouillée de tabac; des lèvres charnues, grossières, s'ouvrant bêtement quand il écoute ou regarde ce qui se passe autour de lui; le cou gros et court, dénotant un tempérament sanguin, irascible; l'abdomen proéminent, retenu dans un gilet jadis brodé et dans une vieille culotte de reps : le tout enveloppé dans une prétendue robe de chambre, sale guenille jaune qui fut de la peluche il y a cinquante ans; de grosses jambes, chaussées de bas drapés, terminées par des pieds d'une largeur et d'une longueur malséantes, enfouis dans des souliers qui rappellent les bateaux de



charbon; une démarche lourde, un grognement continuel : voilà Cassandre à son petit lever.

Personne n'est encore debout dans la maison; il fait à peine jour, et Cassandre se plaint déjà de la paresse de son valet et de ses filles. Tant mieux, après tout! il aura le temps de regarder son argent. Ayant pris dans sa large tabatière, qui crie comme un rouage mal graissé, une discrète prise de tabac, il ouvre prudemment une cachette connue de lui seul; mais une mouche a volé, et Cassandre a refermé prudemment l'ouverture de son trésor. Puis, c'est son valet, Pierrot, qui dort tout debout, qui ne voit rien, et qui, en bâillant, s'en va donner de la tête dans son maître, en écrasant les cors et durillons que protégent mal ses grands souliers. Un splendide coup de pied administré à Pierrot, qui riposte au hasard par un large soufflet tombant toujours à point sur la face de Cassandre, c'est l'affaire d'un instant.

Pierrot reconnaît son erreur et se repent de sa précipitation. Il demande grâce à son bon maître, et tout est oublié. « Il est déjà tard, dit Cassandre, il faut que je sorte; apporte-moi mes affaires, et surtout mes lunettes, que j'ai oubliées chez moi. Va vite! » Cassandre n'est plus seul; il doit paraître sourd et myope devant les autres. Finesse fort vieille, mais qui réussit toujours.

Tout en recommandant à son valet de ne rien faire pour déjeuner et d'enfermer sa fille à double tour, il se revêt de son bel habit (*planche* 29). Il prend son chapeau gansé, sa canne à pomme d'ivoire, ses gants verts, sa montre colossale, qu'il a raccommodée lui-même pour éviter des frais

inutiles; montre dont le mouvement fait un tel tic-toc, que, lorsqu'il passe sur la chaussée, les voisins désœuvrés, attirés par le bruit, se mettent sur le pas de leurs boutiques et se disent : « Voilà M. Cassandre qui passe! — Où va-t-il? — Chez sa maîtresse, » disent des plaisants. Qu'importe? A le voir venir du bout de la rue, malgré sa toilette de soupirant, vous lui feriez bien l'aumône, et, qui pis est, il l'accepterait. C'est cependant l'homme le plus riche de sa paroisse, mais le plus avare aussi. Il n'y a rien qu'il ne fasse pour de l'argent. Il donnerait sa fille à Polichinelle!!! Il le trouve cependant un peu débauché. Il préfère Léandre, l'hidalgo, le riche, le bellâtre. C'est chez lui, son futur gendre, qu'il va déjeuner pour épargner, dit-il, la peine de ses valets. « Et puis, nous causerons mieux de nos petites affaires à table. »

Pendant ce temps, que se passe-t-il chez lui? Sa fille Colombine a usé de ses charmes pour corrompre Pierrot; elle y a ajouté un pâté de venaison et une bouteille de vieux vin, qui ont endormi tous les scrupules de son geôlier, et elle se livre à la joie et à la danse avec son amoureux Arlequin.

Il est rare que Cassandre ne revienne pas, en ce moment, accompagné de son amphitryon, qui marche en coq et qui apporte des présents à la séduisante Colombine. Alors, les amoureux s'envolent. Colombine va être sacrifiée; mais Arlequin, protégé par une fée dont il a sauvé le talisman, tient tête au bonhomme Cassandre et lutte de richesses avec Léandre. Cassandre n'hésite pas. C'est le plus riche qui aura sa fille, sa pouponne, le fruit de ses entrailles, et, comme

les trésors des fées sont incalculables, Léandre éconduit se retire furieux, en reprochant au vieillard son manque de foi. Cassandre hausse les épaules, rit sous cape et bénit les amants.

Le personnage de Cassandre fut créé vers 1580, dans la troupe des *Gelosi*, sous le nom de Cassandro *da Sienna*. Il y remplissait les rôles de père sérieux, tandis que *Pantalon*, dans les mêmes intrigues très-compliquées, faisait, avec le *Docteur*, les personnages ridicules, les maris jaloux, battus et contents. Le *Zanobio* jouait aussi en même temps, mais avec des nuances encore différentes. Ce personnage de Cassandre disparut des canevas italiens pendant plus d'un siècle, car ce ne fut qu'en 1732 que Périer prit ce nom pour jouer les pères ridicules sur les théâtres forains. Desjardins, en 1736, et Garnier, en 1739, l'imitèrent. Sur la scène italienne française, Robert des Brosses, né à Bonn, en Allemagne, entra d'abord en qualité de musicien dans l'orchestre. « Il débuta, en 1744, dans les rôles de pères dans le comique français. Cet acteur, estimable par ses mœurs et par ses talents, y joint celui de compositeur pour la musique. Il a fait celle d'un grand nombre de ballets et d'opéras-comiques. »

En 1780, Rozière joua les mêmes rôles sur le Théâtre-Italien. Mais le plus célèbre de tous les Cassandres fut Chapelle, dont la crédulité et la naïveté étaient proverbiales au théâtre. « Chapelle était gros et court; ses yeux, qui s'ouvraient et se fermaient continuellement, étaient couronnés d'un épais sourcil noir; sa bouche, toujours entr'ouverte, lui donnait un air stupide; ses jambes ressemblaient à des

pieds d'éléphant. Si vous ajoutez à cela une tournure pesante, vous aurez une idée de Chapelle. On aurait pu croire en le voyant que la nature, après l'avoir formé, lui avait dit : Je voulais te faire homme, je t'ai fait Cassandre; pardon, Chapelle. »

C'est à Chapelle que Seveste père racontait qu'en revenant d'une tournée qu'il avait faite en Normandie, pendant son séjour à Rouen, il avait apprivoisé une carpe qui le suivait partout comme un chien, mais qu'il venait malheureusement de la perdre, ce qui le chagrinait beaucoup. « Et comment avez-vous perdu cette carpe? lui demanda Chapelle. — Mon Dieu! dit Seveste, j'ai eu l'imprudence de l'amener un soir au théâtre, dans ma loge; il survint un orage épouvantable après le spectacle. Ma carpe m'avait très-bien suivi jusque dans la rue; mais sur la place de la Comédie, la pauvre bête se noya en voulant sauter un ruisseau. — Quel malheur! s'écria Chapelle; je croyais que les carpes nageaient comme les poissons. »

On lui avait fait croire tant de choses, que, dans les dernières années de sa vie, il était devenu méfiant et sceptique au point que lorsqu'un garçon de théâtre lui disait : « Vous répétez demain, » il répondait : « Va te promener, je ne donne plus là dedans! » Quand on lui demandait comment il se portait, il vous tournait le dos en disant : « Ça n'est pas vrai! » Chapelle, qui cumulait la profession d'épicier avec celle d'acteur, se retira en 1816 chez un oncle, chanoine à Versailles, et mourut à Chartres en janvier 1824.

CASSANDRINO.

Les Romains ont un type appelé Cassandrino, qui est le même que leur Pasquale. C'est un bon bourgeois de Rome, déjà mûr, cinquante ans à peu près, mais encore jeune de manières : leste, bien poudré, bien frisé, tiré à quatre épingles, ayant toujours du linge irréprochable, des bas blancs sans une maculature, des souliers à boucles d'argent, bien cirés. Coiffé d'un léger tricorne, il porte habit et culotte de fin drap rouge, qui font ressortir un gilet de satin blanc pailleté aux amples basques. Son caractère est charmant, ne se mettant jamais en colère quoi qu'il arrive, faisant la sourde oreille aux quolibets et aux plaisanteries qui le concernent. Courtois, bien élevé, très-fin, très-spirituel, il n'est pas difficile de voir dans ce type une personnification des beaux *monsignori*, comme le fait remarquer Beyle. « Hier, vers les neuf heures, dit l'auteur de la *Chartreuse de Parme*, je sortais de ces salles magnifiques, voisines d'un jardin rempli d'orangers, qu'on appelle le *café Rospoli*. Vis-à-vis se trouve le palais *Fiano*. Un homme, à la porte d'une espèce de cave, disait : « *Entrate, o signori!* Entrez, Messieurs, voilà que ça va commencer! » J'entrai, en effet, dans ce petit théâtre pour la somme de 28 centimes. Ce prix me fit redouter la mauvaise compagnie et les puces. Je fus bientôt rassuré; j'avais pour voisins de bons bourgeois de Rome.... Le peuple romain est peut-être celui de l'Europe qui aime et saisit le mieux la satire fine et mordante.... La censure théâtrale est plus méticuleuse que celle

de Paris; aussi rien de plus plat que les comédies. Le rire s'est réfugié aux marionnettes, qui jouent des pièces à peu près improvisées.... J'ai passé au palais Fiano une soirée fort agréable; le théâtre, sur lequel les acteurs promènent leur petite personne, peut avoir dix pieds de large et quatre de hauteur.... Les décorations sont excellentes et soigneusement calculées pour des acteurs de douze pouces de haut.... Le personnage à la mode parmi le peuple romain est Cassandrino..., vieillard coquet de quelque cinquante-cinq à soixante ans, leste, ingambe, à cheveux blancs, bien poudré, bien soigné, à peu près comme un cardinal. De plus, Cassandrino est rompu aux affaires et brille par l'usage du monde le plus parfait; ce serait, en vérité, un homme accompli, s'il n'avait le malheur de tomber régulièrement amoureux de toutes les femmes qu'il rencontre.... Vous conviendrez qu'un pareil personnage n'est pas mal inventé pour un pays gouverné par une cour oligarchique, composée de *célibataires*, et où le pouvoir est aux mains de la vieillesse.... Il va sans dire qu'il est séculier; mais je parierais que, dans toute la salle, il n'y a pas un spectateur qui ne lui voie la calotte rouge d'un cardinal, ou tout au moins les bas violets d'un *monsignore*. Les *monsignori* sont, comme on sait, les jeunes gens de la cour du pape, les auditeurs de ce pays; c'est la place qui mène à toutes les autres.... Rome est remplie de *monsignori* de l'âge de Cassandrino, qui n'ont pas fait fortune, et qui cherchent des consolations en attendant le chapeau. »

M. Frédéric Mercey nous donne dans son *Théâtre en Italie* plusieurs rendus-comptes des pièces qui se jouaient sur le

théâtre Fiano : *le Voyage à Civita-Vecchia, Cassandrino dilettante, impresario*, etc.

En 1840, ce théâtre était dirigé et manœuvré par un joaillier du Corso, homonyme par hasard du héros de ses improvisations, M. Cassandre, maintenant mort depuis plusieurs années. Cassandrino existe toujours à Rome comme principal personnage de la baraque portative de Gaetanaccio.

FACANAPPA.

La malice et la fantaisie vénitiennes semblent être personnifiées aujourd'hui dans le masque FACANAPPA, premier sujet des troupes de marionnettes. Son succès à Venise est égal à celui du Bisceglìese à Naples. Les affiches indiquent toujours qu'il est de la pièce; c'est *Arlecchino mercante fallito con Facanappa, Pantalone spetier con Facanappa*, etc., etc. Chacune de ses entrées en scène est accueillie par des applaudissements et des trépignements de joie. C'est lui qui vient faire part au public des changements survenus pendant la représentation, et qui, à la fin du spectacle, vient encore annoncer les pièces du lendemain.... toujours *con Facanappa*. Il a le privilége de tout dire, et il ne se gêne pas pour faire de nombreuses allusions, employant dans son dialecte vénitien les mots populaires les plus usités, et en fabriquant de nouveaux au besoin.

Arlequin et Facanappa attendent un navire qui doit leur apporter des Indes une fortune considérable en denrées coloniales. Tous les deux sur le port, ils passent en revue les vaisseaux qui entrent en rade. « *Facanappa.* Que disent

les gens qui montent celui-ci? — *Arlequin*. Ils disent : *Yes, yes.* — *Facanappa*. Ce sont des amis. Et cet autre? — *Arlequin*. — Ils disent : *Oui, oui.* — *Facanappa*. Ce sont aussi des amis. Et ce troisième? — *Arlequin*. Ceux-là disent : *Ia, ia.* — *Facanappa* (*imitant l'accent allemand*). *Ia, ia.* Ce sont des porcs. » Cette plaisanterie soulève un tonnerre d'applaudissements. Après quoi Facanappa, dont le nez, vu sa petite taille, est toujours au niveau du derrière de son interlocuteur, s'écrie en voyant arriver un nouveau navire : « Le voilà! le voilà! bien sûr, car ça sent le poivre! »

Un long nez de perroquet surmonté d'une paire de lunettes vertes comme celles de Tartaglia, un chapeau plat à larges bords, une cravate rouge, un vaste gilet à boutons de clinquant et une longue redingote blanche dont les pans traînent à terre : tel est ce personnage, dont l'emploi est très-varié, mais qui, pour le fond du caractère, semble être un *monsieur Prud'homme* vénitien.

Au commencement du siècle dernier, ce type portait le nom de BERNARDONE. L'acteur Leinhaus joua, en 1705, sur le théâtre improvisateur de Vienne, les rôles de père ridicule, sous ce nom, avec l'accent vénitien, pour rappeler autant que possible le classique Pantalon.

Le ZANOBIO est encore un type de vieillard dans le même genre, mais qui date du quinzième siècle. Ce personnage parodiait les bourgeois de Piombino et avait un rôle très-caractérisé alors, puisque dans la troupe des *Gelosi*, qui jouait à Florence en 1578, Girolamo Salimbeni, Florentin, fut engagé par Flaminio Scala pour remplir exclusivement cet emploi.

IL BARONE.

Il y avait autrefois à Palerme un théâtre national comme celui de Naples, mais dont les types étaient tout à fait différents. Ainsi le père de famille, il Barone, seigneur sicilien, dupe de ses valets, trompé par sa fille, était la personnification de la noblesse du pays, et celle de la bourgeoisie visant aux distinctions nobiliaires. Nous ne savons si Lappaaio et son successeur Pasquinio, deux célèbres acteurs siciliens, ont continué ce type, mais il n'y a pas encore maintenant de pièces de marionnettes siciliennes sans le Baron.

GAULTIER-GARGUILLE.

Sous le nom de *Fleschelles* dans les rôles sérieux, et sous celui de *Gaultier-Garguille* dans les farces, Hugues Guéru, né en Normandie, jouait les rôles de père et de vieillard, d'abord sur le théâtre du Marais en 1588, puis à l'hôtel de Bourgogne.

Son nom de Gaultier-Garguille vient de gaultier, qui veut dire bon vivant, du vieux verbe français gaudir (se réjouir) et de garguille qui veut dire gargouille, gueule grande. Guéru épousa la fille de Tabarin vers 1620. Il devait avoir au moins cinquante ans (il était du même âge que son beau-père), tandis que sa femme était jeune et fort riche. Après la mort de Gaultier-Garguille, elle put, avec son propre bien et celui dont son mari l'avait avantagée, épouser un seigneur de Normandie. Gaultier fut un bon et

honnête mari, et quand venaient les beaux jours, il quittait sa maison de la rue Pavée-Saint-Sauveur pour aller à sa maison de campagne de la porte Montmartre, vivre en « franc bourgeois », disait-il.

Il avait le corps maigre, les jambes longues et la face large. Il portait un demi-masque verdâtre à long nez, à moustaches en poils de chat, les cheveux roides et blancs, la barbe en pointe comme celle de Pantalon, la calotte noire, les souliers noirs, le pourpoint noir à manches de frise rouge, les chausses de frise noire, la ceinture, la gibecière, la dague et la canne.

En 1622, l'hôtel de Bourgogne, où

« Gaultier, Guillaume et Turlupin
Font la figue au plaisant Scapin, »

était alors à l'apogée de ses succès de fou rire. Les plus belles farces étaient, selon les critiques du temps : *la Malle de Gaultier; le Cadet de Champagne; Tire la corde, j'ai la carpe; Mieux que devant; la Farce joyeuse de maistre Mimin*, etc.

Gaultier-Garguille avait surtout une réputation comme chanteur de balivernes; aussi, vers 1630, parut-il un Recueil de chansons, assez obscènes pour la plupart, approuvées par Turlupin et Gros-Guillaume. Hugues Guéru mourut en 1633.

Avant sa réception à l'hôtel de Bourgogne, les rôles de pères de la farce furent remplis par Agnan en 1615 :

« Quand Agnan, à la laide trogne,
Jouait à l'hôtel de Bourgogne
Quelque histoire du temps jadis. »

Après la mort de Gaultier-Garguille, Jacquemin Jadot le remplaça dans les farces; mais il ne le surpassa jamais :

« Jacquemin avec sa posture,
Sa grimace et son action,
Nazarde à la perfection,
Et rend quinarde la nature.
On ne peut assez admirer
Les bons contes qu'il nous vient dire,
Qui font qu'à force de trop rire,
Nous sommes contraints de pleurer. »

GUILLOT-GORJU.

Au théâtre de l'hôtel de Bourgogne, en 1634, dans la troupe française, Guillot-Gorju était la personnification des *Docteurs*. Ce rôle était rempli par Bertrand Haudouin de Saint-Jacques, qui avait été doyen de la Faculté de médecine, assure Guy-Patin. Il joua pendant huit ans à l'hôtel de Bourgogne, se retira et alla s'établir à Melun, où il recommença à exercer sa profession de médecin. Mais « la mélancolie le prit », et il revint à l'hôtel de Bourgogne.

« C'était un grand homme noir, fort laid : il avait les » yeux enfoncés et un nez de *pompete,* et quoiqu'il ne ressem- » blât pas mal à un singe et qu'il n'eût que faire d'avoir » un masque sur le théâtre, il ne laissait pas d'en avoir » toujours un. »

Le docteur *Guillot-Gorju* était vêtu de noir de la tête aux pieds. Il portait le costume ancien du temps de Henri IV. Le pourpoint boutonné jusqu'au menton, la trousse à côtes de melon et les chausses collantes; deux jarretières, ou

plutôt deux ficelles à la jambe gauche, l'une au-dessus, l'autre au-dessous du genou.

« Guillot-Gorju, chacun admire
» Et le savoir et le bien dire
» Que tu débites en te moquant,
» Et, par ta haute rhétorique,
» Le plus souvent tu fais la nique
» Au plus docte et plus éloquent. »

Il mourut en 1643, à l'âge de cinquante ans.

Le sieur *Boniface* remplissait en 1633, à l'hôtel de Bourgogne, les mêmes rôles de Docteurs que Guillot-Gorju. Ce personnage de comédie prit alors le nom de « Docteur Boniface », nom qui lui fut conservé par la suite.



LA CHANTEUSE.

Les Grecs n'eurent pas de poésie qui ne fût chantée, pas de pièces de théâtre qui ne fussent chantées et accompagnées d'instruments.

« Aux temps homériques, dit M. Charles Magnin, les chanteurs allaient, comme nos jongleurs du moyen âge, célébrer les exploits des héros dans les fêtes, les assemblées publiques et les palais des rois, préférant toujours *la chanson la plus nouvelle.* »

Thespis, dans les canevas qu'il composait, faisait chanter ses chansons par des chœurs, comme, par exemple, les chansons à Bacchus et à Silène dans le canevas intitulé *la Vendange.* Les acteurs déclamaient ensuite. Le premier, il tira des chœurs un chanteur qui fut appelé *le coryphée.* Eschyle ajouta un second personnage chantant, et Terpandre ayant introduit l'accompagnement avec la lyre, ces chants, ces *scolies*, furent l'origine de l'opéra.

Les Latins n'eurent pas le goût et la passion qu'avaient les Grecs pour la musique. Les chants et les accompagnements furent séparés de la poésie. On sait que les atellanes étaient composées de farces, de pantomimes, de danses et

de musique. Certaines de leurs pièces devaient avoir beaucoup de ressemblance avec nos opéras-comiques modernes, surtout avec les pièces appelées autrefois *intermèdes* en Italie, aujourd'hui *opera buffa*. Dans l'antiquité, ce nom d'*intermède* fut donné à toutes les pièces qui étaient jouées ou chantées pendant les grandes représentations. Les chœurs tragiques ou comiques venaient sur le *proscenium* entre chaque acte. Peu à peu, on les remplaça par des mimes, des bouffons, des danseurs, puis des petites pièces courtes, mêlées de chants, qui faisaient prendre patience aux spectateurs pendant l'entr'acte.

« A l'imitation des anciens, » dit M. Castil-Blaze dans son *Histoire de l'opéra italien*, « qui faisaient arriver le chœur pendant les entr'actes de leurs drames, les Italiens exécutèrent des madrigaux et des chansons placés en même lieu. Ces intermèdes chantés au repos, et qui n'étaient amenés et liés par aucun dialogue, n'obtinrent pas longtemps la faveur du public. *La Flora* d'Alamanni, *il Granchio* (l'Écrevisse) de Salviati, *la Cofanaria* (le Couffin) d'Ambra, représentés et imprimés à Florence en 1566, avec les intermèdes-concerts écrits par Lori, Nerli, Cini pour ces joyeuses comédies, firent imaginer quelque chose de mieux. *Il Mogliazzo fatto da Bogio et Lisa, la Cattrina* (*atto scenico rusticale*), de Francesco Berni, produits à Florence en 1567, eurent d'autant plus de succès qu'une action dramatique, simple, à deux ou trois personnages, se déployait en ces intermèdes harmonieux. C'était l'aurore de l'*opera buffa*, un reflet de *li Gieus de Robin et de Marion*, un prélude heureux de la *Gallina perduta* de Francesco Escolani, qui mit bientôt

l'Italie en rumeur, de *la Serva padrona* que l'Europe entière salua d'un cri d'admiration. »

En parlant de ce petit chef-d'œuvre de Pergolèse, le président de Brosses disait :

« Surtout il y a un bouffon et une bouffonne qui jouent » une farce dans les entr'actes, d'un naturel et d'une » expression comique qui ne se peuvent ni payer, ni ima- » giner. Il n'est pas vrai qu'on puisse mourir de rire, car, à » coup sûr, j'en serais mort, malgré la douleur que je » ressentais de ce que l'épanouissement de ma rate m'em- » pêchait de sentir, autant que je l'aurais voulu, la musique » céleste de cette farce. »

Aujourd'hui, entre un *baisser* et un *lever* de rideau, l'entr'acte existe dans toute la plénitude de son ennui. C'est de cet ennui d'attendre que vient souvent le mauvais vouloir du public, qui passe au moins un tiers de sa soirée à bâiller. Il faut qu'une pièce soit bien bonne pour résister à ses entr'actes. Je ne sais pas pourquoi nous avons cessé en France de remplir ce vide des représentations, comme on le faisait au dernier siècle. L'orchestre jouait des morceaux de musique *ad hoc*. C'est dans ces intermèdes que les Italiens montrent, plus que dans les drames et tragédies, combien ils sont grands compositeurs, imitateurs de la nature, bons acteurs, grands pantomimes et excellents chanteurs. « Les Italiens, » dit le président de Brosses, « ont le goût des spectacles plus qu'aucune autre nation ; et, comme ils n'ont pas moins celui de la musique, ils ne séparent guère l'un de l'autre; de sorte que, le plus souvent, la tragédie, la comédie et la farce, tout chez eux est opéra. »

Le premier opera buffa fut exécuté à Rome, au commencement du seizième siècle, à l'occasion des fêtes que donna Julien de Médicis, frère de Léon X. La comédie de Plaute, *Penulus*, fut mise en musique et représentée deux jours de suite dans un immense théâtre, bâti exprès sur la place du Capitole.

Aux seizième et dix-septième siècles, il n'y avait guère de canevas improvisés ou de pièces régulières qui ne se terminassent par des danses ou des chants, soit populaires, soit tirés des tragédies mises en musique par des compositeurs célèbres, tels que Peri, Corsi, Monteverde, Soriano, Emilio del Cavaliere, Marco Antonio Cesti, Giovanelli, Cavalli, qui firent alors pour le théâtre ce qu'au siècle suivant firent Scarlatti, Pergolèse, Jomelli, Piccinni, Paesiello, Cimarosa, et, de nos jours, Cherubini, Rossini, etc.

Au commencement du seizième siècle, en 1526, la Barbera faisait fureur en Italie. Elle était Florentine, et voyageait de ville en ville, accompagnée de chœurs qu'elle tenait à ses gages, et avec lesquels elle exécutait des intermèdes dans les représentations dramatiques, dont le goût était alors une véritable passion. Machiavel parle beaucoup d'elle dans ses lettres. « La Barbera doit être en ce moment à Modène », écrit-il à Guicciardini à la fin d'une longue lettre politique, « et si vous pouvez lui être agréable en quoi que ce soit, je vous la recommande, car elle m'occupe beaucoup plus que l'empereur. »

Florence, Turin, Venise, Bologne, Rome, Naples, furent les premières villes où l'opéra italien s'établit, et là brillèrent par la beauté de leurs voix les *signore* Catarina Marti-

nella, à Rome, Archilei, Franceschina Caccini, Giulia et Vittoria Lulle, la Moretti, Adriana Baroni et sa fille Leonora, de Mantoue; Checca della laguna, Margherita Costa, Petronilla Massimi, Francesca Manzoni. Toutes ces *virtuoses* étaient actrices et joueuses de divers instruments tout autant que chanteuses : car, dans la *farsa* ou *festa teatrale* de Jacopo Sannazaro, exécutée à Naples chez le prince de Calabre, en 1492, une actrice représentant *la Joie* chantait en s'accompagnant de la viole, tandis que ses trois suivantes jouaient de la cornemuse, de la flûte et du rebec. Cet usage de cumuler les talents et de s'accompagner parfois soi-même d'un instrument s'est perpétué chez les chanteuses italiennes jusqu'au milieu du siècle dernier : à preuve Rosalie Astraudi qui, pour ses débuts en 1744, chanta un duo, dans *les Talents déplacés*, avec Rochard, en s'accompagnant en même temps sur le violoncelle.

Mais la plupart de ces *opere* étaient mélangées de scènes improvisées et de lazzis avec les personnages de la *commedia dell' arte*. Dans l'*Anfiparnasso, opera armonica*, d'Orazio Vecchi, jouée à Modène en 1594, Brighella, Pantalon, un valet nommé Pirolino, un Capitan, agissent comme dans leurs farces improvisées. « Pantalon appelle Pirolin. Le valet gourmand lui répond de loin, avec la bouche pleine. Pantalon crie : — Holà, Pirolin! où es-tu donc? Pirolin! Pirolin! Ah! voleur, que fais-tu donc à la cuisine? — Je m'emplis l'estomac avec des oiseaux, dit Pirolin, des oiseaux qui chantaient jadis : *Pipiripi! cucurucu!* »

Le 14 décembre 1645, le cardinal Mazarin fit représenter à Paris *la Festa teatrale della finta Pazza*, de Giulio Strozzi,

musique de Francesco Socrati, et machines de Torelli, sur le théâtre du Petit-Bourbon.

Margarita Bartolazzi était *chanteuse* de cette troupe. Sa voix était si ravissante, dit un auteur contemporain, « qu'on ne saurait la louer assez dignement. »

Luigia Gabriella Locatelli et Giulia Gabrielli faisaient aussi partie de la troupe en qualité de cantatrices. Cette troupe donna ses représentations jusqu'en 1652.

Loret nous apprend qu'une troupe nouvelle, composée en partie de chanteurs et de cantatrices, vint à Paris en décembre 1654 :

« J'appris hier en mangeant ma soupe
Qu'une belle et gaillarde troupe
De très-rares comédiens
Et même grands musiciens
Arriva lundi de Mantoue,
Naples, Turin, Rome et Padoue,
Pour être du ballet royal
Qu'on doit danser en carnaval. »

En 1658 eut lieu au Petit-Bourbon la grande représentation de *Rosaura*, tragédie lyrique d'Antonio Arcoleo, musique d'Antonio Perti, d'abord représentée à Venise. Les intermèdes étaient remplis par Fiurelli (Scaramouche). C'est ainsi que Loret en parle :

« C'est la table de Scaramouche,
Contenant fruit, viande et pain,
Et pourtant il y meurt de faim,
Par des disgrâces qui surviennent,
Et qui de manger le retiennent. »

Le nom d'*opera*, mot qui ne passa dans notre langue qu'en 1671, était employé alors dans sa véritable acception d'*œuvre*. On disait *opera musicale, tragica, sacra, comica scenica, armonica*, etc. Les œuvres comme *la Rosaura, Orfeo, Ercole amante, Serse*, portaient en tête des annonces le mot *machines*, et la salle du Louvre où se représentaient ces opéras italiens portait le nom de *Salle des machines*. L'opéra de *Serse* (Xerxès) (22 novembre 1660) dura plus de huit heures.

« Car moi, qui suis monsieur Loret,
Fus sur un siége assez duret,
Sans aliment et sans breuvage
Plus d'huit heures et davantage. »

Les acteurs de cette pièce étaient la signora Anna Bergerotti, il signor Melone, qui était abbé et qui jouait les rôles de femme, Bordignone, Atto, Tagliavacca, Zanetto, Chiarini, Piccinni, Assalone, Rivani, Augustino.

Dans les entr'actes, « *Scaramouche* Tiberio Fiurelli, travesti, danse entre deux docteurs; il est reconnu par ses compagnons, les Trivelins et les Polichinelles, qui le dépouillent et le houspillent vertement. » Dans un autre intermède : « Danse de matassins. » Louis XIV réunissait dans ces représentations la troupe des chanteurs et celle des bouffons italiens, ainsi que les danseurs et tous les musiciens français. De ces fantaisies royales devaient bientôt sortir l'opéra français, la comédie française et italienne installée régulièrement.

Après la démolition du Petit-Bourbon, Louis XIV prêta

la salle du Palais-Royal à Molière et à la troupe des comiques italiens, qui à leur tour chantèrent, mais tout simplement des couplets.

Dans le recueil des scènes de Gherardi, nous voyons qu'à la fin du dix-septième siècle les airs adaptés aux comédies sont les uns italiens, les autres français. Ce sont pour la plupart des airs tirés de vieux opéras italiens du commencement du siècle, des ponts-neufs et des rigaudons français, des couplets italiens dont quelques-uns ont beaucoup de *maestria*. Les airs de quelques pièces cependant, comme *les Originaux* (1693), musique de M. de Masse, furent composés pour la circonstance.

Le rôle de LA CHANTEUSE ou CANTATRICE (*planche* 30) y était fort restreint et ne demandait qu'une jolie voix et une jolie figure. Telle était Élisabeth Danneret, connue alors sous le nom de *Babet la chanteuse*, qui débuta à la Comédie-Italienne, le 8 juillet 1694, dans *la Fontaine de sapience*.

Son rôle consistait à venir, vêtue en bergère comme on les rêvait dans ce temps-là, offrir une coupe d'eau merveilleuse en chantant :

« Qui goûte de ces eaux ne peut plus se méprendre
Quand l'amour lui demande un choix ;
Buvons-en mille et mille fois ;
Quand on prend de l'amour, on n'en saurait trop prendre. »

Et, à la fin de la pièce, quand bergers et bergères se sont choisis avec *sapience* et dansent ensemble, la bergère *chanteuse* revient et leur chante :

Amanti, ci vuole costanza in amor.

Amando,
Penando,
Si speri, si si;
Che baste sol un di,
Un' hor', un momento,
Per render contento
Un misero cor.

Dans *le Départ des comédiens* (1694), Gherardi, jouant Arlequin, disait au Docteur · « Pour vous, Monsieur, vous allez vivre de vos rentes. Je voudrais bien m'associer avec vous; mais il est défendu à un comédien italien de se reposer avant l'âge de cent vingt ans, et ce n'est que par tolérance que Scaramouche s'est retiré à quatre-vingt-quatorze. »

Il s'adressait ensuite à Babet : « Et vous, mademoiselle, qu'allez-vous devenir? » Babet répondait alors en chanson :

« Quand une fille,
Jeune et gentille,
Voudra,
Bientôt elle parviendra.
J'en connais une,
Que la fortune
Jusques aux cieux élèvera...
Dans un nuage, à l'Opéra. »

Dans cette fiction, Babet ne croyait pas si bien dire la vérité. Après la mort de Gherardi, avec lequel elle vivait maritalement et dont elle avait un fils, elle entra à l'Opéra.

D'autres fois, Babet est vêtue en sibylle, en prêtresse antique, en Bellone, déesse de la guerre, en *naïade*, en

Égyptienne, etc. Élisabeth Danneret était petite, mais très-bien prise dans sa taille et d'une jolie figure.

La nouvelle troupe de 1716 avait amené aussi comme chanteuse Ursula Astori, fille d'un horloger de Venise. Elle épousa Fabio Sticotti (Pantalon) en 1755, et mourut en 1759.

Quelques plaisants, à propos de LA CHANTEUSE, dirent qu'un abbé faisait partie de la nouvelle troupe en qualité d'aumônier. « Ils ont une Chanteuse, un Docteur et un Aumônier; c'est une troupe complète. » Nous ne savons si un abbé avait accompagné les comédiens, mais ce n'eût pas été le premier cas de ce genre pour une troupe italienne. Les Italiens mêlent fréquemment les pratiques religieuses aux choses les plus profanes. Le premier registre de la nouvelle troupe était ainsi conçu : « Au nom de Dieu, de la Vierge Marie, de saint François de Paule et des âmes du purgatoire, nous avons commencé, ce 18 mai 1716, par *l'Inganno fortunato*. »

Ce que raconte le président de Brosses, en parlant d'une représentation dans les arènes de Vérone, en 1740, n'est pas moins curieux : « Que je n'oublie pas de vous dire la surprise singulière que j'eus à la comédie la première fois que j'y allai. Une cloche de la ville ayant sonné un coup, j'entendis derrière moi un mouvement subit, tel que je crus que l'amphithéâtre venait en ruine, d'autant mieux qu'en même temps je vis fuir les actrices, quoiqu'il y en eût une qui, selon son rôle, fût alors évanouie. Le vrai sujet de mon étonnement était que ce que nous appelons l'*Angelus* ou le *Pardon* venait de sonner, que toute l'assem-

blée s'était mise promptement à genoux, tournée vers l'orient; que les acteurs s'y étaient de même jetés dans la coulisse; que l'on chanta fort bien l'*Ave Maria;* après quoi l'actrice évanouie revint, fit fort honnêtement la révérence ordinaire après l'*Angelus,* se remit dans son état d'évanouissement, et la pièce continua. »

Dans la troupe de 1716, nous voyons *les Stratagèmes,* musique de Plagliardi (1716); *Alcyone,* parodie (1741), musique de M. Blaise; *la Serva padrona* (1756), musique de Pergolèse. Puis, les compositeurs de musique pour la comédie italienne sont : Tarade, Kohot, Philidor, Gibert, Sodi, Monsigni, Chardini, Lamette, Duni, Clément, Grétry, le chevalier d'Herbain, Bambini, Gossec, Garnier, Desbrosses, etc.

Rosalie Astraudi débuta à l'âge de onze ans, le 30 avril 1744.

Elle fut reçue pour chanter dans les parodies, les intermèdes, jouer les amoureuses et les soubrettes, et danser dans les ballets. « Elle s'acquitta de tous ces emplois à la satisfaction du public. » Elle épousa un grand seigneur et quitta le théâtre en 1755.

Justine-Benoîte du Ronceray, dite mademoiselle Chantilly, née à Avignon en 1727, était fille de du Ronceray, ancien musicien de la chapelle du roi de France, et depuis musicien du roi de Pologne Stanislas. En 1744, étant première danseuse de ce monarque et ayant obtenu un congé pour venir en France, mademoiselle Chantilly, accompagnée de sa mère Claudine Bied, qui était aussi musicienne du roi de Pologne, débuta sur le théâtre de l'Opéra-

Comique de la foire Saint-Laurent que dirigeait Favart. Favart s'éprit sérieusement de mademoiselle Chantilly et l'épousa à la fin de cette même année. Il fut appelé plus tard par le maréchal de Saxe à diriger le théâtre qui devait suivre l'armée française dans les Flandres.

Il y avait toujours dans les camps du maréchal un opéra-comique. C'était là qu'on donnait l'ordre des batailles. Entre deux pièces, la principale actrice, qui fut assez longtemps madame Favart, venait annoncer : « Messieurs, demain, relâche au théâtre, à cause de la bataille que donnera M. le maréchal. Après-demain, *le Coq du village, les Amours grivois.* »

Par goût autant que par système, le maréchal de Saxe voulait de la joie dans ses armées; il disait que les Français n'allaient jamais si bien que lorsqu'on les menait gaiement, et que ce qu'ils craignaient le plus à la guerre, c'était l'ennui. Mademoiselle Chantilly suivit donc son mari à Bruxelles, au quartier général; ce fut là que le maréchal de Saxe devint amoureux d'elle (1746).

« Mademoiselle de Chantilly, » lui écrivait-il un jour, « je prends congé de vous, vous êtes une enchanteresse » plus dangereuse que feu Armide. Tantôt en Pierrot, tantôt » travestie en Amour, et puis en simple bergère, vous faites » si bien que vous nous enchantez tous. Je me suis vu au » moment de succomber aussi, moi dont l'art funeste effraye » l'univers. Quel triomphe pour vous, si vous aviez pu me » soumettre à vos lois ! Je vous rends grâces de n'avoir pas » usé de tous vos avantages; vous ne l'entendez pas mal » pour une jeune sorcière, avec votre houlette, qui n'est

» autre que la baguette dont fut frappé ce pauvre prince » des Français que Renaud l'on nommait, je pense. Déjà » je me suis vu entouré de fleurs et de fleurettes, équipage » funeste pour tous les favoris de Mars. J'en frémis; et » qu'aurait dit le roi de France et de Navarre, si, au lieu » du flambeau de la vengeance, il m'avait trouvé une guir- » lande à la main? Malgré le danger auquel vous m'avez » exposé, je ne puis vous savoir mauvais gré de mon » erreur, elle est charmante! Mais ce n'est qu'en fuyant » que l'on peut éviter un péril si grand :

« Adieu, divinité du parterre adorée;
» Faites le bien d'un seul et les désirs de tous;
» Et puissent vos amours égaler la durée
» De la tendre amitié que mon cœur a pour vous! »

» Pardonnez, mademoiselle, à un reste d'ivresse cette » prose rimée que vos talents m'inspirent; la liqueur dont » je suis abreuvé dure souvent, dit-on, plus longtemps » qu'on ne pense.

» MAURICE DE SAXE. »

Madame Favart débuta à la Comédie-Italienne le 5 août 1749. « Il n'y eut pas d'exemple d'un si grand succès. » Grimm dit que sa célébrité venait de la passion qu'elle avait inspirée au héros de Fontenoy.

Son talent fut différemment apprécié. Elle avait, assure-t-on, une gaieté franche, naturelle, le jeu agréable et piquant. Propre à tous les caractères, elle les rendait avec une vérité surprenante : soubrettes, amoureuses, paysannes, rôles naïfs, rôles de caractère, tout lui devenait

propre; en un mot, elle se multipliait à l'infini, et l'on était étonné de lui voir jouer, le même jour, dans quatre pièces différentes, des rôles entièrement opposés. Elle imitait si parfaitement les différents patois, que des personnes dont elle empruntait l'accent la croyaient leur compatriote. « Nous assurons hardiment, » écrivaient les frères Parfait, en 1769, « malgré le sentiment de quelques personnes, toujours avides de la nouveauté, que cette aimable actrice n'a point encore été remplacée dans ces rôles, pour ce qui regarde la partie de la comédie; et nous n'avons besoin, pour en convaincre ceux qui pourront en douter, que de les envoyer à la première représentation qui se donnera de *la Fée Urgèle.* »

Au mois de juin 1771, la maladie dont elle mourut se déclara; et, bien qu'elle connût son état désespéré, elle continua de jouer par intérêt pour ses camarades jusqu'à la fin de cette même année.

Au mois d'avril 1772, Grimm raconte ainsi la mort de madame Favart, et dénigre très-durement son talent :

« Le théâtre de la Comédie-Italienne vient de perdre une actrice célèbre, madame Favart; elle a montré beaucoup de courage et de patience pendant tout le temps de ses souffrances. Revenue, un jour, d'un long évanouissement, elle aperçut, parmi ceux que son danger avait rassemblés en hâte autour d'elle, un de ses voisins dans un accoutrement fort grotesque; elle se mit à sourire, et dit qu'elle avait cru voir le *Paillasse de la Mort :* mot de caractère dans la bouche d'une fille de théâtre mourante. Jamais les prêtres ne purent la déterminer à renoncer au théâtre. Elle

dit qu'elle ne voulait point se parjurer; que c'était son état; que si elle guérissait elle serait obligée de le reprendre, et qu'elle ne pouvait par conséquent y renoncer de bonne foi; elle aima mieux se passer de sacrements. Mais, lorsqu'elle se sentit expirer, elle dit : « *Oh! pour le coup, j'y renonce.* » Ce fut son dernier mot. Madame Favart était âgée à peu près de cinquante ans. C'était une mauvaise actrice. Elle avait la voix aigre et le jeu bas et ignoble; elle n'était supportable que dans les rôles de charge et ne l'était pas longtemps. Elle jouait supérieurement la Savoyarde montrant la marmotte: c'était tout son talent, c'était ce qui avait fait sa fortune sur ce théâtre, lors de son début en 1749. Elle s'appelait alors mademoiselle de Chantilly; elle dansait, elle chantait, et sa danse en sabots tourna la tête à tout Paris. »

Du 2 août 1752 au 7 mars 1754, Monelli, Guerrieri, Lazzari, les *signore* Anna Tonelli, Catarina Tonelli, Rossi Lazzari, vinrent chanter sur le théâtre de la Comédie-Italienne. Ils donnèrent *la Serva padrona* de Pergolèse, *il Maestro di musica* de Scarlatti, *Serpilla et Bajocco* de Ristorini, et autres intermèdes mis en musique par Cocchi, Selleti, Rinaldo di Capua, Latilla, Jomelli, Ciampi, Leo. Comme ces Italiens ne chantaient que l'*opera buffa,* le nom de *bouffons* leur fut donné. De là vient qu'aujourd'hui on appelle encore *bouffes* nos chanteurs italiens, bien que la plupart du temps il n'y ait rien de bouffon dans ce qu'ils donnent au public.

La guerre était alors déclarée entre la musique française et la musique italienne. Le parti de la musique française,

ayant le roi et madame de Pompadour à sa tête, l'emporta. Les chanteurs italiens quittèrent Paris; mais la Comédie-Italienne s'empara du répertoire, sujets et musique, de la troupe chantante, et traduisit toutes les pièces, telles que *la Serva padrona* qui devint un opéra-comique français sous le nom de *la Servante maîtresse*.

Laruette, Rochard, Bouret, mesdames Favart, Rosalie Astraudi, Foulquier (*Catinon*), Superville (dite *la commère Babichon*) y chantaient en français et rachetaient la faiblesse de leur chant par la verve, l'esprit et l'entrain de leur jeu. C'est ce qui fut cause de l'insuccès de la signora Deamicis, le 20 juin 1758, quand elle vint à Paris faire une tentative auprès du public français pour faire admettre la musique italienne qui, cinq ans auparavant, avait produit tant d'opéras-comiques.

Après une seule représentation de quatre heures, qui fut donnée par ordre de MM. les gentilshommes de la chambre, et qui se composa de *la Serva padrona* et de *gli Raggieri della femina Scaltra*, la signora Deamicis et son père comprirent qu'un nouvel essai était inutile. Elle passa en Angleterre, où elle quitta son emploi de *prima comica* pour chanter la musique sérieuse de Bach.

Mademoiselle Foulquier, dite *Catinon*, avait débuté, en 1755, dans les rôles d'Angélique, et ensuite dans les rôles de Silvia. Elle joignait à la décence du maintien et aux grâces naturelles du chant et de la déclamation, le talent de la danse qu'elle possédait à un degré supérieur.

Sa sœur aînée, madame Bognoli, débuta dans les *Silvia* le 12 avril 1758.

Le 6 mai 1761, mademoiselle Piccinelli débuta dans *la Cantatrice italienne*. Favart, dans une lettre au comte de Durazzo, raconte ainsi l'histoire de mademoiselle Piccinelli : « Voici ce que l'on dit : Une pauvre villageoise trouva un jour une enfant nouveau-née exposée au milieu d'un champ; c'était notre signora. La *contadina* en prit soin par charité, lui donna son lait, et l'éleva le mieux qu'elle put, jusqu'à l'âge de huit à neuf ans, comme sa propre fille. Une de ces femmes qui cherchent des ressources pour leur fortune dans la jeunesse et les agréments des personnes de leur sexe, passa par hasard dans le village de la bonne nourrice, aperçut la petite, fut frappée de ses grâces naturelles et proposa une somme assez modique pour l'acheter. Le marché fut passé. Cette troisième mère n'épargna rien pour donner à sa fille adoptive une éducation convenable aux desseins qu'elle avait sur elle; la petite créature en profita au delà de toutes les espérances que l'on avait conçues. Déjà la matrone bâtit des projets de fortune; elle fait recevoir son élève au spectacle; elle s'arrange pour lui procurer un protecteur opulent; mais la nouvelle actrice, ne prenant point goût à ces dispositions, s'avisa de faire elle-même un choix qui fut contrarié. Pour avoir la paix, elle planta là sa troisième mère, et se mit volontairement sous la protection d'une autre plus complaisante, afin de pouvoir paraître décemment dans le monde; celle-ci la conduisit à Paris. Mademoiselle Piccinelli reçue aux Italiens, la renommée publie partout ses succès; les différentes mères de la cantatrice se rendent auprès d'elle; chacune la revendique. La première dit : « Elle est à moi,

je lui ai donné la vie. » La deuxième réplique : « Je la lui ai sauvée; je l'ai nourrie, elle m'appartient. » La troisième : « Je l'ai achetée, je lui ai donné de l'éducation; qui peut contester mes droits? » La quatrième ajoute : « Elle s'est donnée librement à moi, et je travaille journellement à sa fortune, cela vaut mieux; si quelqu'une de vous me la dispute, je lui arrache les yeux. » Notre cantatrice, pour les mettre d'accord, distribue à chacune une égale somme d'argent. Les trois premières se retirent, la quatrième reste pour lui servir de conseil. La Piccinelli, fatiguée de ces petites tracasseries de famille, renonce à toutes les mères du monde pour se mettre sous l'autorité d'un mari. Elle choisit M. Vezian, frère d'une très-jolie fille que nous avons eue pour figurante aux Italiens, et à laquelle il doit un emploi considérable. »

Mademoiselle Piccinelli joint à une figure agréable « une voix également étendue et flexible, et le son en est en même temps argentin et gracieux. Elle sut plaire aux oreilles françaises. Elle réunit à ce talent celui de jouer la comédie avec beaucoup de noblesse. »

Mademoiselle Collet débuta, le 21 janvier 1761, dans *la Fille mal gardée.* « Son jeu enfantin lui obtint les applaudissements du public, qui les lui redoubla dans le rôle de Betzi de *le Roi et le Fermier*. C'est presque les seuls où elle se soit distinguée. Elle avait peu de voix et remplaçait par des minauderies ce qui lui manquait du côté de l'expression. » Morte en avril 1766.

Mademoiselle Vilette, après avoir chanté *le Devin du village* à l'Opéra, vint débuter sur la scène italienne le 7

septembre 1761. Sa voix charmante reçut les plus grands applaudissements.

En 1762, mademoiselle Colombe, Vénitienne, débuta avec le plus grand succès sur le théâtre de la Comédie-Italienne, à Paris. Elle dansait autrefois dans les ballets sur le même théâtre. Un Anglais en devint si amoureux, qu'il voulut l'enlever. Elle quitta le théâtre pour lui échapper, et n'y rentra qu'en 1772.

« Son début a été des plus brillants, dit Grimm dans sa Correspondance. Elle n'est pas de la première jeunesse, elle a du moins l'air d'avoir environ trente ans. Elle n'a d'autre défaut que trop de noblesse et trop de beauté pour le caractère des rôles de l'opéra-comique; son port, sa démarche, son maintien sont ceux d'une reine. Son regard auguste, noble et tendre, ses grands yeux, les plus beaux du monde, sembleraient plutôt l'appeler à la tragédie. Son jeu est tant soit peu maniéré, mais de cette manière qui plaît encore.... Elle a une voix charmante et un goût de chant excellent, plein de cette grâce, de cette douceur, de cette facilité qu'on n'a jamais su sentir en France.... Pour moi, c'est la première et peut-être la dernière fois que j'ai entendu chanter, sur un théâtre de Paris, avec ce charme et cette grâce qui produisent le ravissement. »

Les comédiens italiens, pour réparer les pertes qu'ils venaient de faire par la retraite de mademoiselle Piccinelli et la mort de madame Savi, qui avait débuté en 1760 dans les rôles de première amoureuse, chargèrent, en avril 1766, Colalto, qui jouait les rôles de Pantalon, d'aller chercher en Italie deux actrices. Il revint au mois d'août et pré-

senta les *signore* Zanarini et Bacelli, mère et fille. Elles débutèrent comme première et seconde amoureuses dans *les Amours d'Arlequin* de Goldoni. Ceux qui comprenaient l'italien applaudirent beaucoup surtout la mère; les autres se retirèrent médiocrement satisfaits. Madame Zanarini fut reçue pour jouer les amoureuses, et sa fille, mademoiselle Bacelli, pour les soubrettes.

En 1765, mademoiselle Beaupré.

En 1770, la charmante Rosalie Lafond, à peine âgée de quinze ans, débuta dans *les Ensorcelés*.

En 1770, mademoiselle Mesnard, jeune et jolie cantatrice qui fut d'abord bouquetière, puis, après son entrée au théâtre, protégée par le duc de Chaulnes, qui la fit peindre par Greuze. C'est elle qui fut aimée de Beaumarchais et qui fut cause de ce scandaleux pugilat entre « le duc et pair crocheteur » et l'auteur de *Figaro*. On sait qu'à la suite de cette affaire, Beaumarchais, bien qu'acquitté par le tribunal des maréchaux de France, qui avaient envoyé par lettre de cachet M. de Chaulnes à Vincennes, fut mis au Fort-l'Évèque par M. de la Vrillière pour le seul motif que le fils d'un horloger ne pouvait avoir raison contre un duc et pair.

En 1779, mademoiselle Guedon, fille de Carlin Bertinazzi.

Lors de la retraite de madame La Ruette, en 1777, Grimm écrivait : « Cette charmante actrice unissait à la voix la plus intéressante, à la physionomie la plus fine et la plus heureuse, un tact infiniment rare, et la sensibilité la plus naïve et la plus délicate. On n'espère plus de voir les rôles d'Isabelle, de Colombine, joués comme ils l'ont

été par elle. La délicieuse scène de la Rose dans *le Magnifique,* fut, pour ainsi dire, tout son ouvrage; elle y répandait un mélange de décence et d'intérêt dont la magie est inexplicable. C'est un mot singulier peut-être, mais plein de vérité, que celui de madame d'Houdetot qui disait que, *dans ce moment, madame La Ruette avait de la pudeur jusque dans le dos.* »

Les théâtres de la foire Saint-Laurent (Opéra-Comique) s'emparèrent des types, des pièces et de la musique des Italiens. Ils jouèrent et chantèrent des récitatifs en français avec musique italienne, des airs de contredanses françaises, des romances, des ponts-neufs. Jusqu'en 1721 nous ne trouvons que des couplets sur des airs anciens ou déjà chantés ailleurs, comme : *Réveillez-vous, belle endormie. Ramonez ci! ramonez là, la cheminée du haut en bas. Va-t'en voir s'ils viennent, Jean. Monsieur de la Palisse. Ton humeur est, Catherine.... Adieu paniers, vendanges sont faites. La bonne aventure, ô gai! Jean Gille, Gille, joli Jean. Ma commère, quand je danse. Voilà le plaisir, mesdames! voilà le plaisir!* etc. Ce sont encore des airs tirés des opéras français, de *Joconde,* d'*Armide,* d'*Alceste,* des Cotillons, la Pavane d'été, le Branle de Metz, le Menuet d'Exaudet, ou de M. de Grandval, *les Folies d'Espagne,* etc.

En 1757, Monsigny écrit la musique de *On ne s'avise jamais de tout,* et de beaucoup d'autres opéras-comiques. En 1759, Duni compose *la Veuve indécise;* Laruette, *le Boulevard,* en 1755. Les compositeurs de musique de l'Opéra-Comique étaient aussi MM. Lacoste, Gillier, Aubert, Delacroix, etc.

L'Opéra-Comique prenant trop de développement, et la troupe italienne n'en ayant plus assez, les deux troupes furent fondues ensemble en 1761. La troupe de l'Opéra-Comique était alors composée de mesdemoiselles Deschamps, Rosaline, Nessel, Luzi, Arnoult, Dezzi, Florigny. Les hommes étaient Laruette, Bourette, Delisle, Audinot, Parau, Saint-Aubert, Clairval, Guignes.

Sur les théâtres forains les principales actrices, chanteuses d'opéras-comiques ou de parodies, furent :

Mademoiselle Maillard, fille d'un cuisinier, et raccommodeuse de dentelles. Elle entra en 1696 au *Jeu des marionnettes de Bertrand,* qui lui trouva des talents et l'engagea dans sa troupe, où elle resta huit ans. Elle épousa en province, à Besançon, un jeune homme nommé Cavé, qui portait alors le petit collet et qui le quitta pour elle. Il prit le nom de Maillard et se fit acteur (voyez *Scaramouche*). Elle se retira quand mademoiselle de Lisle rentra au théâtre en 1716. Étant près d'accoucher, elle se blessa, et mourut en septembre 1721.

Mademoiselle de Lisle, née en 1684, avait à peine onze ans quand elle débuta dans les soubrettes à l'Opéra-Comique. Elle reparut en 1716, joua jusqu'en 1740 et mourut en 1758.

Mademoiselle Bastolet, née à Paris, entra au *Jeu de Bertrand,* en 1698, à raison de vingt sous par jour; puis joua chez Dolet, chez le sieur Saint-Edme, chez Lalauze en 1721, chez Honoré en 1724, et se maria avec un médecin italien en 1735. Elle joua ensuite dans la troupe du sieur Pontau les rôles de mère avec un grand succès.

Mademoiselle Lambert jouait les amoureuses et chantait dans les vaudevilles; elle épousa Dolet, qui, avant d'être entrepreneur de théâtre aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, s'était d'abord engagé dans la troupe italienne de Constantini (*Mezzetin*), puis dans celle de Tortoretti (*Pasquariel*). Elle quitta le théâtre en 1709, se fit marchande de modes aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, mais, n'ayant pas réussi dans ce commerce, elle fit quitter le théâtre à son mari et monta avec lui une boutique de limonadier.

En 1700, mademoiselle Babron, fille d'une ouvreuse de loges de la Comédie-Italienne, sœur de Babron (Arlequin forain), débuta dans les rôles de *Colombine* et ceux de femmes travesties en hommes, dans la troupe de Bertrand. En 1707, elle se maria à l'acteur nommé Prevost et partit avec lui en province.

En 1710, mademoiselle d'Aigremont, connue sous le nom de *Camuson*, quitta la boutique de marchande de modes pour entrer à l'Opéra-Comique. Elle y resta jusqu'en 1725.

En 1712, mademoiselle Chateauneuf, fille de Chateauneuf, acteur et auteur, jouait les Colombines. En 1721, elle débuta, mais sans succès, au Théâtre-Français.

En 1720, mademoiselle Cochois, femme de Cochois l'acrobate, jouait les soubrettes à la foire Saint-Laurent.

Agathine-Antonie Lalauze, femme de Lalauze (Arlequin forain), joua les soubrettes jusqu'en 1721.

En 1729, Jeanneton Destouches chantait à l'Opéra-Comique.

En 1731, sa sœur, Angélique Destouches, à la foire Saint-Laurent.

Mademoiselle Joly, de 1729 à 1737.

Mademoiselle Des Aigles, en 1730.

Mademoiselle Legrand, fille de l'auteur de ce nom, après avoir débuté au Théâtre-Français, parut sur celui de l'Opéra-Comique le 12 février 1731.

Mademoiselle Lombard et son mari débutèrent à l'Opéra-Comique; puis chez Pontau, à la foire Saint-Germain, de 1735 à 1742.

En 1743, mademoiselle Beaumenard, fille de l'acteur Beaumenard, débuta à l'Opéra-Comique et y joua jusqu'en 1749, époque où elle fut reçue au Théâtre-Français.

Mademoiselle Dubois jouait les amoureuses à la foire Saint-Laurent en 1743.

Mademoiselle Chevrier, actrice de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent en 1746, passa ensuite à l'Opéra, et mourut en 1758.

En 1760, mademoiselle Savi et mademoiselle Molin.





RUZZANTE.

Il n'est pas de travail inutile. Quelque aride ou frivole que paraisse un sujet, du moment qu'on l'étudie, les recherches vous conduisent toujours à une découverte sérieuse qui vous dédommage de vos peines.

Merci à toi, beau et bon Ruzzante, grand mort que nous avons trouvé couché dans la poussière de l'oubli; dont l'œuvre, rare en Italie, inconnue en France, nous a permis enfin d'envisager la *commedia dell' arte* comme une Muse du même sang et de même noblesse que celle de Shakspeare et de Molière.

On ne sait presque rien de la vie de Shakspeare, on ne sait rien de celle d'Angelo Beolco surnommé Ruzzante (le *folâtre,* le *badin*), né à Padoue en 1502. Était-il acteur de profession, ou n'était-il qu'un amateur qui faisait de l'art par vocation? Le seul renseignement sérieux qui existe est une page de Bernardino Scardeon.

Bernardino Scardeon dit, dans son ouvrage *De antiquitate urbis Patavii,* 1560, « qu'Angelo Beolco, connu sous le

nom de Ruzzante, fut, à Padoue, ce que Plaute était jadis à Rome, comme auteur, et Roscius comme acteur. Il les a même surpassés, car il n'est aucune comédie antique, *prætextæ, togatæ, mixtæ* ou *atellanæ,* de quelque genre soit-elle, qui puisse soutenir la comparaison avec celles de Ruzzante, lesquelles furent jouées dans toute l'Italie, firent tant de plaisir et attirèrent une si grande foule d'hommes et de femmes. Quant à lui, il était si supérieur aux autres acteurs, que, lorsqu'il était en scène, le public ne voyait et n'entendait que lui. »

Il est certain pour nous que Ruzzante a surpassé Plaute en composant ses comédies, et quant à avoir été un acteur supérieur à Roscius [1], nous sommes porté à l'admettre d'après le naturel incomparable de ses compositions et de son langage.

L'époque de Ruzzante est brillante. Ce fut à l'heure du réveil de la comédie en Italie qu'il s'éveilla lui-même dans la force et dans la liberté de son génie éminemment original. Ses devanciers illustres, l'Arioste, qui, dès l'âge de vingt ans, en 1494, avait déjà composé et fait jouer à la cour du duc de Ferrare sa comédie intitulée : *i Suppositi;* Nicolas Machiavel (1469 à 1527), auteur de *la Mandragore* (1504) et de *la Clizia* (1508), que le pape Léon X fit jouer devant lui à Rome par les *sempiterni* ou les *intronati,* acteurs académiques de Florence et de Sienne; Bernardo Dovizi, cardinal de Bibbiena, auteur de *la Calandra,* composée

[1] Gennari, dans son *Saggio storico sulle accademie,* page 21, l'appelle « le nouveau Roscius de son époque », et le traite « d'homme admirable, prodigieux acteur et auteur de très-belles comédies ».

en 1490, lui sont très-inférieurs sous le rapport de l'individualité et de la nouveauté. Ils ne créent point un genre, ils l'exhument. Ils marchent sur les traces des maîtres de l'antiquité et ne les dépassent pas, s'ils les atteignent. Ruzzante, bien autrement hardi et créateur, complète et embellit ce qu'il traite. En outre, il crée la comédie de réalité au milieu des idylles bocagères de la convention environnante.

Ruzzante eût été certainement le Molière de l'Italie, si, au lieu de passer son temps à improviser, il l'eût consacré à écrire; car ce n'est que dans les dernières années de sa vie, qui fut très-courte (il est mort à quarante ans), qu'il mit en ordre et écrivit la plupart de ses pièces et ses charmants discours aux cardinaux Cornaro et Pisani, etc.

Il habitait pendant l'été Codevigo, villa du Vénitien Aloysio Cornelio, homme magnifique et libéral, qui fut son Mécène et l'hébergea ainsi que sa troupe comique. Aussi cette troupe lui donna-t-elle de fréquentes représentations.

D'après Scardeon, la ville de Padoue allait lui rendre de grands honneurs lorsqu'il mourut le 17 mars 1542. Ses amis et ses nombreux admirateurs lui élevèrent, en 1560, un tombeau à Padoue dans l'église San-Daniel, auprès de *Prato della Valle,* avec l'épitaphe suivante à sa louange, « en témoignage d'amitié, d'estime et d'admiration ».

V. S.

ANGELO BEOLCO.

« Ruzanti Patavino, nulli in scribendis, agendisque » comœdiis ingenio, facundia, aut arte secundo, jocis et

» sermonibus agrest. applausu omnium facetiss., qui non » sine amicorum mœrore e vita discessit anno Domini » MDLII die XVII martii, ætatis vero XL. Jo. Baptista Rota » Patavin. tantæ præstantiæ admirator pignus hoc sempi» ternum in testimonium famæ ac nominis P. C. anno a » mundo redempto MDLX. »

Dans la suite, cette inscription ayant paru trop profane à je ne sais qui, fut enlevée.

Bernardino Scardeon nous dit encore que « Ruzzante était d'un caractère aimable et enjoué, toujours agréable et affable à quelque heure que ce fût. » Sa figure, d'après le portrait qui reste de lui, dénote un esprit fin, observateur, satirique; un caractère ferme et mélancolique (*planche* 31).

Presque tous les personnages de ses comédies furent des surnoms, qui devinrent par la suite des noms génériques et restèrent au théâtre.

« Pour réciter ses comédies, ses compagnons scéniques, camarades de la même troupe, et ses émules, étaient des jeunes gens nobles de Padoue qui avaient de la réputation : Marco Aurelio Alvarotto, qu'on appelait *Menato;* Hieronimo Zanetti, sous le nom de *Vezzo;* Castegnola, qu'on surnommait *Bilora*, et quelques autres qui possédaient par imitation le langage et la manière de parler des paysans. »

Aloysio Cornelio lui-même, le splendide Vénitien, protecteur du Ruzzante, se mêla-t-il à leurs jeux, et fut-il par antithèse le créateur de l'avare *Pantalon*, qui joue sous le nom de Cornelio un si bon rôle dans les pièces de Ruzzante?

Benedetto Varchi (1502-1565), le célèbre auteur de l'*Histoire de Florence,* parlant des divers genres de comédie, dit à propos des pièces antiques : « Si l'on doit s'en rapporter à l'expérience et ajouter foi aux conjectures, je crois que nos *zanni* sont plus comiques que ne l'étaient leurs mimes, et que les comédies du Ruzzante de Padoue, traitant des sujets rustiques, surpassent celles que les anciens appelaient *atellanes.* »

« Nos meilleurs écrivains, » dit Riccoboni, « ont beaucoup vanté Ruzzante. Ses comédies, au-dessus des atellanes des Latins pour le comique, admettent tous les dialectes des langues corrompues de nos Lombardies... Il a fixé sur notre théâtre le caractère ainsi que le langage du Scapin, de l'Arlequin, du Pantalon et du Docteur. »

En effet, Ruzzante fut le premier qui ouvrit les portes de la comédie aux dialectes populaires. Tous ses personnages parlent un langage différent, depuis le padouan, le bergamasque, le bolonais, le vénitien, le toscan, jusqu'au latin, l'espagnol italianisé et le grec moderne. Mais ce sont les dialectes de Padoue, de Venise et de Bergame qui sont le plus employés.

Ruzzante s'exerça d'abord dans le genre académique, et chercha à rivaliser par la pureté de son style avec le Bembo, le Speroni et les autres auteurs de son époque. Bien qu'il eût tout autant de talent que ses collègues, il était mécontent de son succès. S'apercevant, d'ailleurs, qu'il restait bien au-dessous de ce qu'il voulait rendre, il se mit à apprendre le dialecte des paysans, à en étudier les mœurs, les finesses, le caractère. Il s'appropria telle-

ment leur langage et leurs manières, il prit si bien tout ce qu'ils avaient de naïf, d'original, de plaisant, qu'il trompait les paysans eux-mêmes qui, le voyant déguisé, le prenaient pour un des leurs.

Beolco avait pour eux une prédilection particulière, et fait à leur profit la critique des grands, des savants classiques, du luxe, des mœurs et du bel esprit.

« Ne vaudriez-vous pas cent fois mieux, dit-il dans un prologue, si vous vous contentiez, comme nous faisons dans les campagnes, de manger du bon pain, du bon fromage salé et de boire du beau vin vermeil, que de manger tant de sauces et de tant d'espèces de mets qui vous gonflent l'estomac? Vous seriez frais et roses comme des pommes, tandis que vous êtes tout affaiblis... Je jurerais que si un de vos messieurs en venait aux mains avec une de nos femmes, il aurait le dessous. Pourquoi cela? parce qu'elles ne sont point repues de douceurs, mais de choses naturelles, et que, vivant au grand air, elles ont les membres plus forts et la peau plus dure. »

Ruzzante ne perd jamais l'occasion de vanter l'emploi du langage rustique. Dans une lettre écrite en padouan, adressée *al reverendissimo cardinal Cornaro Vecchio* :

« Je ne vois pas pourquoi, dit-il, puisque je prends des types de paysans et que je les mets sur le théâtre, je les ferais plutôt parler toscan (*in lenguazo fiorentinesco*) qu'égyptien.... Maintenant le monde va tout de travers, chacun veut lever la tête plus haut qu'il ne peut. Rien ne se fait plus selon la nature; chacun se laisse éblouir par les prétentions de son voisin, au lieu de rester dans la simplicité.

On cherche aussi à changer de langage, plutôt que de parler dans sa langue propre. Chacun court à ce qui l'éblouit, sans s'inquiéter de marcher son droit chemin, ce qui est mal, je le dis. En ferai-je autant, moi qui suis Padouan d'Italie (*che a son Pavàn, della Tralia*)? Irai-je me faire Toscan ou Français? Non, par le sang du cancre! non, je ne le ferai pas. Je veux rester et marcher dans la vérité et le naturel.

» Que personne d'entre vous ne s'étonne de m'entendre parler une langue qui n'est pas la florentine; je ne veux changer mon langage contre aucun autre. Je pense pouvoir vous souhaiter santé, fortune, joie et allégresse, aussi bien dans mon grossier padouan, qu'un autre le ferait avec une langue plus fine et plus légère. »

Beolco remplissait les principaux rôles dans ses propres pièces, et venait toujours exposer l'argument. Parfois, vêtu d'un costume allégorique ou de fantaisie, il faisait son petit discours au public :

« Amusons-nous un peu. Y a-t-il quelqu'un parmi vous qui sache qui je suis? Vous avez l'air de dire que je suis Mercure ou un récitateur d'arguments de comédies? Non, vous ne le devinerez jamais! Je ne veux pas vous faire chercher davantage. Je suis un esprit follet. Savez-vous pourquoi je me laisse voir? pourquoi je me montre? Savez-vous d'où je viens? De l'autre monde, et je veux vous dire pourquoi. Un de ceux qui sont là, appelé Actius par les uns, Plaute par les autres, m'envoie vous dire que ce soir une comédie devant être jouée, vous ne la devez pas blâmer si elle n'est pas en latin et en vers, ou en beau langage,

parce que, s'il était aujourd'hui au nombre des vivants, il ne ferait pas ses comédies dans un autre genre que celle dont vous voici spectateurs. Il ajoute que vous ne jugiez pas par celle-ci de celles qu'il a laissées écrites; car il vous jure, par Hercule et Apollon, qu'elles furent récitées autrement qu'elles ne sont imprimées aujourd'hui, par la raison que bien des choses qui font bien sur le papier, font mal sur la scène. »

Il nous semble que toute la raison d'être de la comédie improvisée en libre dialogue, est résumée dans ce peu de mots.

Partout, soit instinct personnel, soit contagion de la mode pastorale, Ruzzante fait l'apologie de la vie rustique. Il ne faut pourtant pas le prendre pour un doucereux, pour un faiseur de *bergeries* à la Florian; il est très-réaliste dans la peinture des misères et des emportements de cette vie précaire et sauvage des paysans de son époque. La brutale passion qui le porte, dans la *Fiorina*, à enlever de force une jeune fille en la bâillonnant avec l'aide d'un ami, est probablement un trait de mœurs pris sur nature dans ces temps de guerre, de rapt et de violence. Mais s'il ose mettre de pareils drames sur la scène, avec une sorte de farouche insouciance, il fait aussitôt arriver la voix de l'indignation ou de la pitié. « Par le sang du mal de la boiteuse! » s'écrie la vieille Teodosia (nous ne nous chargeons pas d'expliquer cette bizarre malédiction), « on voit aujourd'hui d'étranges choses. *Il est venu à présent un mal vivre!* et je crois qu'avant peu il n'y aura plus de sûreté dans nos chaumières. Voyez quelle jolie surprise vont avoir

ce pauvre père et cette mère infortunée! L'envie de pleurer m'en vient. »

Dans une lettre qu'il adresse, sous son nom de théâtre, au cardinal Francesco Cornaro, il remercie Rome d'avoir envoyé à la bonne ville de Padoue ce bon seigneur qui lui rend l'espérance. Ces lettres, écrites en vieux dialecte padouan, sont des chefs-d'œuvre. Elles sont censées d'un paysan naïf qui a le droit de tout dire. Elles sont donc gaies, parce que, pour être lues, elles doivent faire rire. Mais cette gaieté est pleine de larmes. Ce n'est pas un histrion qui fait sa cour : c'est un homme courageux et généreux qui aime sa patrie et dit la vérité. En voici quelques fragments très-résumés, afin de ne pas trop sortir de notre sujet :

« Notre grand'mère Rome qui t'a donné ce chapeau, ô bon cardinal, ne te l'a pas donné pour te préserver du soleil et des taches de rousseur, mais pour qu'il nous abrite tous, et ce manteau de pourpre, il faut que tu nous y mettes tous contre ton cœur, comme une poule y prend ses poussins. Rends-nous la confiance et le repos. Regarde ce qu'est devenu ce pays. On n'y entend plus les jeunes garçons et les jeunes filles chanter sur les chemins et dans les champs. Les oiseaux mêmes ne chantent plus, et je crois, la peste m'étouffe! que les rossignols n'ont plus la voix aussi belle qu'au temps passé. On ne voit plus de jeux, plus de fêtes. Il est venu une telle misère en notre pays, qu'on peut bien dire : Heureux les morts qui ne sentent plus la guerre, la ruine et la peste! Nous sommes pires qu'au temps des grandes tueries où l'on voyait des choses que

l'on n'avait jamais vues, que l'on ne croyait pas possible, où le père tuait le fils. Aujourd'hui le temps est venu si mauvais, que mari et femme vont chacun de son côté pour tâcher de vivre. A présent, l'amour aussi est parti. Cherche donc à trouver un amoureux! Personne ne veut plus prendre femme. Il faudrait la nourrir, et comment faire quand il n'y a rien à la maison? Aussi, au lieu de soupirs d'amour, on n'entend plus rien que les pleurs de la faim. On craint tout. La Charité va frappant de porte en porte, personne ne veut lui donner abri sous son toit. On n'ose plus pleurer en suivant le cercueil d'un mort, crainte de mouiller trop de mouchoirs. » Puis, reprenant le ton de la plaisanterie : « Sois notre ami, moi, je veux bien être le tien. Tu peux m'inviter tant que tu voudras à aller manger avec toi, je ne te refuserai rien, pas même les bons conseils, etc. »

Il faut se rappeler que Ruzzante vivait au commencement du seizième siècle, au milieu des guerres de François Ier et de Charles-Quint se disputant l'Italie, pendant que la terrible invasion de l'armée allemande se ruait sur Rome, en laissant derrière elle les campagnes dévastées et brûlées. La ville sainte était prise d'assaut, saccagée et livrée à deux mois de pillage par les luthériens, Florence ravagée par la peste, et le propre pays de Ruzzante, le Padouan, désolé par la famine. Aussi, dans ses comédies, il maudit énergiquement les Espagnols et les Allemands : « Que la peste puisse les manger, dit-il, guerres et soldats, soldats et guerres! Mais il faut rire quand même, mes amis; il faut nous étourdir sur nos malheurs! »

Aussi, au milieu de ses plus vives bouffonneries, on retrouve souvent chez Ruzzante une situation terrible, ou un éclair de vraie passion, ou une réflexion profonde, ou un cri du cœur. Les côtés sérieux de son esprit se révèlent de la manière la plus concise, mais aussi la plus énergique, et dans les termes les plus vrais et les plus touchants, malheureusement très-souvent intraduisibles, car ces dialectes font partie de ces personnages. Il avait mille fois raison de dire et de prouver qu'en parlant autrement, ils ne seraient plus que des êtres de convention.

Mais ce qui doit nous occuper ici, c'est le côté bouffon de Ruzzante, car c'est par là qu'il appartient à la *commedia dell' arte*. Cette gaieté est bien souvent amère, tragique et hideuse comme le cadre où il esquisse ses tableaux burlesques. Quelques-unes de ses pièces ne portent pas de titre. C'est sous la dénomination de *dialogue* qu'elles sont imprimées :

« Bilora. Qui m'aurait dit que l'amour me pousserait si rudement hors de ma maison, pour me jeter au milieu de gens que je ne connais pas? Je ne sais pas où je suis. On dit que l'amour ne peut ou ne sait rien faire? Je vois bien, moi, qu'il fait ce qu'il veut. Quant à moi, c'est bien l'amour qui m'a forcé de venir voir où s'est cachée ma *chrétienne*. Sans cela je n'aurais pas marché tout hier, toute cette nuit et tout ce matin, à travers les bois, les champs, les sentiers et les ravines. Je suis si fatigué que je n'en peux plus. Un amoureux est tiré par l'amour plus fort que ne le feraient trois paires de bœufs.... Il y en a qui disent que l'amour se loge chez les jeunes gens et les fait enrager. Pour ma part,

je m'aperçois bien qu'il hante aussi les vieillards, et s'il n'avait transpercé et enlevé le cœur de ce vieux bavard, que le cancre puisse manger! il ne m'aurait pas emmené ma femme dans cette ville. Ce vieil usurier ne pouvait-il prendre plaisir de ses écus, sans chercher à en prendre de ma femme? Par le *sang du cancre!* c'est là un tour qui ne me plaît pas; mais je ferai si bien que, de jour, de nuit, *ou autrement,* j'arracherai ma femme d'ici. Mais qui sait si je la pourrai voir? J'aurais mieux fait d'aller à sa maison, c'est ce qui serait le plus pressé.... Je meurs de faim et je n'ai pas de pain, et pas d'argent pour en acheter. Si je savais, au moins, où elle demeure, c'est-à-dire où il l'a menée, je la prierais tant, qu'elle me donnerait bien un morceau de pain. »

Il va s'éloigner, quand il rencontre une ancienne connaissance. C'est Pittaro, le vieux paysan qu'il qualifie de *barba,* comme qui dirait *barbon* :

« Pittaro. Eh! par la *cagasangue!* Est-ce toi, Bilora? et que viens-tu faire ici?

Bilora. Je viens pour l'affaire de messire Andro.... Aide-moi à dire son nom.... Androtene ou Ardochene, ce vieux gentilhomme étranger qui a emmené ma femme chez lui....

Pittaro. Tu as eu tort de venir. Et que comptes-tu faire de ta femme, qui paraît t'avoir oublié? Il ne suffira pas de l'aller demander pour qu'elle retourne avec toi. Elle prend joliment du bon temps avec lui; ni fatigues, ni soucis; à boire, à manger tant qu'elle veut, et bien servie, car il y a un chien de valet pour les servir tous deux. »

Il lui raconte comme quoi le vieil Andronico est amou-

reux fou de sa femme, et que celle-ci paraît avoir de l'attachement pour lui : « C'est, dit-il, messire le beau par-ci, messire le chéri par-là. » Il lui conseille de s'en aller, il n'a rien à faire dans cette ville; mais Bilora n'est pas de son avis : « Ne serait-il pas mieux qu'elle s'en retournât chez moi ? Si je rencontrais le vieux, je pourrais bien le frapper. Je voudrais bien voir ma Dina! Est-elle seule à la maison? » Pittaro lui répète qu'il n'a qu'à s'en aller, qu'il ne faut pas qu'on le voie rôder par-là. Mais Bilora resté seul l'envoie au diable, et, quant à lui, il est si tourmenté d'amour, de crainte et de rage, qu'il ne peut résister à l'envie de voir sa femme. Il frappe à la porte de la maison; Dina paraît à sa fenêtre.

DINA. Qui frappe? Qui est là? C'est vous, pauvre homme? allez en paix.

BILORA. Oui, je suis bien pauvre, mais ce n'est pas une raison pour m'en aller. Je suis ton ami; approche, Dina, c'est moi!

DINA. Qui ça, vous? Quel ami? Monsieur n'est pas à la maison, allez-vous-en.

BILORA. Ah! Dina, viens un peu ici, c'est moi. Est-ce que tu ne me reconnais pas, folle?

DINA. Je vous dis de vous éloigner d'ici, que je ne vous connais pas, que monsieur est absent; il est sorti pour nos affaires, et je n'ai pas envie de jaser.

BILORA. Ah! ah! tu es bien accrétée, chère Dina! Viens un peu ici, je veux te parler sincèrement. C'est pourtant moi, Dina! Ne vois-tu pas que je suis Bilora ton mari, ton chrétien (*a son el to christian*)?

Dina. Ah! quel malheur! c'est vous? Mais qu'êtes-vous venu faire ici? dites-le.

Bilora. Qu'est-ce que tu dis? Mais viens donc un peu ici que je te puisse voir.

Dina. J'y vais.

Bilora. Viens-t'en avec moi, sœur de ma foi, et je te tiendrai encore pour bonne et chère, comme tu l'étais auparavant.

Dina. Bonsoir, me voici puisque tu m'as demandée. Comment te portes-tu? Tu te portes bien?

Bilora. Moi bien, et toi? Quelle bonne mine tu as!

Dina. Avec l'aide du ciel. Je ne me trouve cependant pas trop bien, si tu veux que je te dise la vérité. Je suis assommée de ce vieillard.

Bilora. Jeunesse et vieillesse ne s'accordent guère. Moi et toi irions mieux ensemble.

Dina. Puis il est moitié malade, il tousse toute la nuit à m'empêcher de dormir. A toute heure il vient et revient me chercher pour me tourmenter, me prendre dans ses bras et m'embrasser.

Bilora. Et bien, dis-moi, ne veux-tu pas retourner dans ta maison, ou veux-tu rester ici avec ce vieux? dis!

Dina. Moi je voudrais bien revenir, mais lui ne le veut pas. Il ne veut pas non plus que tu viennes ici. Si tu savais les attentions qu'il a pour moi, les caresses qu'il me fait! Par la fièvre! il me veut joliment du bien, et j'ai grandement du bon temps avec lui.

Bilora. Mais qu'est-ce que cela fait qu'il ne veuille pas,

lui, si tu le veux? Je vois bien le manége : tu ne le veux pas non plus, et tu me contes quelque mensonge. Eh! dis ?

Dina. Que te dirais-je? Je voudrais et je ne voudrais pas (*vorràe e si no vorràe*).

Bilora. Le ciel me la baille belle, ce soir! Le vieux sera-t-il longtemps avant de revenir au logis?

Dina. Il doit revenir tout de suite; mais je ne voudrais pas qu'il me vît avec quelqu'un. Va-t'en, cher frère, tu reviendras en cachette et nous nous entendrons.

Bilora. Oui, nous nous accorderons à coups de pieds! Prends garde, par le sang! Si je m'en mêle, je ferai pis que ne fait un soldat! »

Après plusieurs menaces de Bilora, Dina lui dit qu'elle l'avertira quand le maître sera revenu, afin qu'il la redemande à lui, et, qu'il le veuille ou non, Dina fera la volonté de son mari. Après quoi, Bilora lui demande un morceau de pain, parce qu'il meurt de faim et n'a pas mangé depuis qu'il est parti. Mais Dina, qui ne peut rien distraire de la maison, dit-elle, lui donne de l'argent pour aller à l'hôtellerie, où il mangera et boira à son aise, parce qu'elle ne voudrait pas être surprise donnant quoi que ce soit, et elle rentre. Bilora sort après avoir fait quelques réflexions sur la faim et l'amour, après avoir maudit le vieillard et regardé la monnaie que Dina lui a donnée, et dont les effigies lui fournissent des plaisanteries difficiles à traduire.

Messer Andronico arrive alors en discourant tout seul sur les femmes et l'amour dans l'âge mûr. Il éprouve le besoin de revoir Dina et de folâtrer un peu avec elle. Il frappe chez lui en disant : « Ouvre-moi, ma jolie, ma

beauté! » il va pour l'embrasser, mais c'est son valet Tonin qui a reçu ses louanges doucereuses et qu'il traite maintenant de brute et de cheval. Après quoi ils rentrent tous deux.

Bilora et Pittaro reviennent. Pittaro lui demande s'il a bien mangé, si le vin était bon, etc. Bilora, après avoir répondu qu'il est « plein », le charge d'être médiateur entre lui et messer Andronico, qu'il continue d'appeler *Ardoche :* « Tu lui diras que Dina a un mari : il faut qu'il la laisse venir, qu'il le veuille ou non, puisqu'elle le veut. Ajoute que s'il refuse, je le tuerai; que je suis un soldat et un brave, cela lui fera plus de peur. S'il me la rend, tout sera bien; dans le cas contraire, qu'il prenne garde à lui....

Bilora s'éloigne, et Pittaro, après avoir frappé à la porte, et après avoir subi les interrogatoires d'usage de Dina : « Qui êtes-vous? Que voulez-vous? » etc., peut enfin parler à messer Andronico :

« Pittaro. Bonsoir, messire et Excellence.

Andronico. Qui t'amène, Pittaro? Que veux-tu?

Pittaro. Je voudrais vous dire dix paroles en confidence, entre vous et moi; venez un peu par ici, messire.

Andronico. Qu'est-ce qu'il y a donc de si intéressant?

Pittaro. Vous allez le savoir, messire. Vous savez bien, sans que je vous le dise, que vous avez emmené la Dina, la femme de ce pauvre garçon Bilora. Il en a perdu la tête. Or donc, comme je dois vous le dire, je viens vous prier, Excellence, dans votre propre intérêt, pour que vous la laissiez aller avec son mari. Parce que, réfléchissez, très-cher monsieur, que c'est fièrement imprudent à vous

d'avoir enlevé la femme d'un autre. Et puis, je veux vous dire en ami, qu'elle n'est ni vieille, ni centenaire, et que vous êtes bien déjeté et bien vieux pour une si jeune femme. Pardonnez-moi, messire, de vous parler si ouvertement.

Andronico. Veux-tu que je te dise la vérité? Je ne ferai rien de ce que tu me dis, parce que je ne pourrai jamais la quitter. M'as-tu compris? Je suis résolu à passer ma vie avec elle. Que diable! penses-tu que je laisserai cette fille retourner à la campagne pour souffrir avec ce grand lâche de Bilora, qui lui fait manger plus de coups de bâton que de bouchées de pain? Me séparer d'elle? Non, non! Je la veux tout à moi, je me ferais conscience de laisser manger à des porcs des noix muscades. Crois-tu donc que je l'ai emmenée, comme je l'ai fait, pour la laisser partir si promptement? Moi qui ai endossé la cuirasse et porté l'écu (*la falda*) tout cet été, armé comme un Rodomont, moi qui suis resté sous les armes nuit et jour, qui ai eu tant de fatigues et de craintes de la voir malheureuse, j'irais la rendre? Quelle folie! Tu peux dire à Bilora qu'il cherche ailleurs ce qu'il lui faut.

Pittaro. Par le puissant mal du cancre! que voulez-vous donc qu'il fasse? Voulez-vous qu'il devienne enragé?

Andronico. Eh bien, et moi, veux-tu donc que je me désespère? Quelle diable de chose! Il enragera, que veux-tu que j'y fasse? Tu m'ennuies. Tu me ferais vraiment mettre en colère. Va-t'en au diable. En voilà assez là-dessus. Je sens les vapeurs qui me prennent.

Pittaro. Non, messire, ne vous échauffez pas. Faisons

mieux, appelons la Dina, et, après l'avoir interrogée, voyons ce qu'elle dira. Si elle veut s'en aller, laissez-la partir. Si elle ne veut pas, gardez-la et faites-en ce que vous voudrez. Qu'en dites-vous?

Andronico. Au bout du compte, tu parles bien. Mais ne va pas croire qu'elle sera de ton avis. Elle m'a encore dit, tout à l'heure, qu'elle ne me quitterait jamais pour quelque homme qui soit au monde. Je ne crois pas qu'elle ait si vite changé d'idée. Je veux bien te faire ce plaisir, et tu t'en iras alors le cœur content, quand tu sauras la vérité. (*Il appelle.*) Dina, écoute! Est-ce que tu ne m'entends pas? Dina! ma jolie! écoute ici, viens!

Dina. Vous m'appelez, mon maître?

Andronico. Écoute, ma belle, ce brave homme vient te chercher de la part de ton mari, et nous sommes convenus que si tu voulais me quitter, je te laisserais aller; que si tu voulais rester, tu resterais. Tu sais que tu es heureuse avec moi et que je ne te laisserai jamais manquer de rien. Fais comme tu voudras et comme il te plaira. Je ne dis rien de plus.

Dina. Que j'aille avec mon mari? Je ne le veux pas! Pour avoir des coups de bâton? Sur ma foi! non. Avec l'aide du ciel, je voudrais ne l'avoir jamais connu, lui, le plus lâche de tous les lâches qui mangent du pain! Je dis, une fois pour toutes, non! je ne veux pas retourner avec lui.

Andronico. Bien, bien, bien! Êtes-vous content, satisfait? Quand je vous le disais, vous ne vouliez pas me croire!

Pittaro. Mais écoutez, messire, elle a dit à Bilora lui-

même, il n'y a pas une demi-heure, qu'elle voulait bien aller chez lui, mais que vous ne le vouliez pas.

Dina. Comment! moi? je n'ai jamais dit cela. A qui l'ai-je dit? C'est quelqu'un qui me l'a fait dire. Comme dit la bonne femme, je laisse ce mensonge à qui l'a inventé.

Andronico. Rentre chez toi, dans ta chambre, ma belle, et ne t'en inquiète pas davantage. (*A Pittaro.*) Qu'en dites-vous? Que voulez-vous encore?

Pittaro. Moi, messire? rien de plus. Je veux ce qu'elle veut; mais je vous dirai que Bilora est un homme à craindre, il ne vous veut pas de bien, et vous feriez mieux de lui rendre sa femme.

Andronico. Que veux-tu dire par ces paroles? Explique-toi tout de suite. Veux-tu me menacer? Ne me fais pas mettre en colère, je suis de sang-froid, et je te dirai en peu de mots que tu me fais l'effet d'une bête. Va-t'en d'ici! et promptement. Une fois pour toutes, je ne veux pas rendre Dina, m'as-tu entendu? Je rentre chez moi, fais en sorte que je ne te retrouve plus quand je sortirai. Cela suffit, en voilà assez. »

Pittaro lui dit qu'il va s'en aller comme le vent et qu'il ne le reverra plus. Après qu'Andronico est rentré chez lui, Bilora revient; il a probablement tout entendu, car il reproche à son compère de n'avoir pas réussi. Sur quoi Pittaro, impatienté et déjà rebuffé par Andronico, lui dit qu'il *l'embête* aussi, lui (*te me n'incaghi ti ancora*); mais il emploie des mots plus énergiques et qui étaient reçus alors sur le théâtre. Après quoi il veut l'emmener, mais, sur le refus de Bilora, il l'envoie au diable et s'en va.

« BILORA *seul.* Non, je ne veux pas m'en aller. Ne croirait-on pas qu'il m'a rendu service? Par *le sang du mal de la boiteuse!* mes affaires vont tout à l'envers avec les semelles en l'air et le bonnet en bas; c'est à faire crever de rire les écoliers! Si bien que je ne sais que faire. Ce vieux a ruiné ma vie. Il vaudrait mieux qu'il fût mort et mis en terre. Si j'en croyais ma rage, je l'y aiderais bien. J'y pense! quand il sortira de chez lui, je lui dirai son fait et le malmènerai si bien qu'il en tombera tout de suite par terre, et alors, moi de taper dessus, en long, en travers, à lui faire sortir les tripes et la vie. Oui, mais il criera de peur, si je fais ainsi?... Il vaut mieux faire comme les soldats espagnols, il n'aura pas le temps de dire huit paroles. Tirons un peu mon coutelas de sa gaîne. Voyons si la lame en est luisante. Par le cancre! elle ne l'est guère, il n'en aura pas trop peur. Mais moi, Bilora, je saurai bien lui dire des injures épouvantables. Vieux maudit, puisses-tu venir vite! Je te veux d'abord enlever la peau des reins, et je te mène, et je t'en donne, tant et tant, que je l'aurai bientôt tué! Je lui prendrai ses vêtements, je les emporterai, et, pour n'avoir pas à craindre les dépositions, je les vendrai, ainsi que mon manteau, pour acheter un cheval et m'en aller bien loin. Je me ferai soldat, je vivrai dans les camps, parce que maintenant j'ai horreur de ma maison. Je la cède à qui la veut. Ah! que je voudrais qu'il sortît! Chut! le voici! le voilà sorti! Oh! que la peste te crève, vieux éreinté! Le moment est bon, pourvu qu'il ne vienne personne! Il vient! Ah! maintenant il ne m'échappera plus.

ANDRONICO *sur sa porte, parlant à son valet.* Quel est l'ani-

mal qui rôde par ici à ces heures? Quelque ivrogne? Ne viens pas, Zane, reste au logis, je vais prendre l'air pour me calmer le sang; tu tiendras compagnie à Dina, et tu viendras me chercher sur les quatre heures de la nuit, avec la lanterne.

Zane. Je viendrai aussitôt que je pourrai, ne vous inquiétez pas.

Andronico. Zane, ferme la porte. Il vaut mieux que je prenne par là, je passerai le *traghetto* et cela me fera faire une bonne promenade.

Bilora. Que la mort te mange, vieux fini! Tiens! tiens! (*Il le frappe.*)

Andronico. O mon doux fils! ò mon garçon! grâce, grâce.... A moi! à moi! Au secours! Au feu! au feu! au feu! On m'assassine! Trahison! Au feu! au feu! A moi, je meurs, je suis mort! (*Il tombe.*)

Bilora. Au feu!... Oui, au feu d'enfer tu iras! Rends-moi ma femme à présent! Je t'avais bien dit de la laisser! Mais je crois bien qu'il est mort, car il ne remue plus ni pieds ni jambes. Ah!... tu as fini de rire?... Ne t'avais-je pas averti, dis! »

Ainsi finit la pièce. Ce dialogue, dont la traduction ne peut rendre l'énergie et la couleur, est, comme on le voit, une tragédie, mais une tragédie *réelle;* comme elle a pu se passer sur un *traghetto* vénitien, un de ces escaliers souvent baignés de sang que lave un instant après l'eau des *canaletti,* en emportant le cadavre. L'original est très-saisissant. Là, aucune fiction, aucun idéal. Chaque personnage pense et parle comme dans la vie positive. Mais quelle étrange

gaieté, et quelle rudesse de fibres chez un public qui riait à ces scènes de désespoir et de meurtre accompagnées de *lazzi* effrayants!

Le monologue de Bilora est remarquable de vérité à une époque où la convention dramatique était pleine d'emphase: c'est un assassin qui prémédite et ne prémédite pas. Lui aussi *voudrait et ne voudrait pas*. Il voudrait battre, insulter; si l'homme en meurt, tant pis. Le paysan n'est ni brave, ni méchant, ni fier, il n'a pas le point d'honneur du gentilhomme; il aime sa femme criminelle, il la regrette, il la veut, il l'aura, il la battra, il l'aimera encore. C'est l'enfant de la nature. On comprend quel parti un acteur intelligent pouvait tirer d'une pareille situation entre le rire, les larmes et la terreur.

Le dialogue que nous venons d'indiquer semble être une revanche prise par la fantaisie de Ruzzante sur celui qui va suivre, et où il joue le rôle du poltron, ou, pour mieux dire, du *soldat capitan*.

MONOLOGUE DE RUZZANTE *revenant de la guerre :*

« RUZZANTE. Me voilà donc enfin arrivé à cette Venise! Il me tardait autant d'y arriver qu'il tarde à la cavale maigre et fourbue de voir pousser l'herbe du printemps. Je vais donc enfin voir ma *Gnva* (*Genoveffa,* Geneviève)! Au diable les camps, la guerre et les soldats! Je n'entendrai plus ces roulements de tambour et ces sonneries de trompette qui me faisaient trembler. Je n'entendrai plus crier aux armes! Je n'aurai plus peur! Quand on criait aux armes, c'était comme si j'avais eu un pressoir dans la panse. Plus

de mousquetades! Je ne tremble plus! J'ai du courage maintenant! Je pourrai dormir et rêver tant que je voudrai. Je mangerai, quand il me plaira, tant et trop si je veux. Je digérerai. J'agirai à ma guise. Saint Marc! saint Marc! je suis maintenant en sûreté. Je suis venu vite, j'ai fait plus de soixante milles par jour. Je suis venu en trois jours de Crémone ici! Il n'y a pas tant de chemin que l'on dit. Ils disent que de Crémone à Brescia il y a quarante milles; il n'y a qu'une enjambée. De Brescia à Peschiera on dit trente. De Peschiera ici combien peut-il y en avoir? J'en suis venu en un jour, il est vrai que j'ai marché toute la nuit. Ma foi! les jambes m'en font mal, quoique je ne sois pas fatigué. C'est que la peur me poussait et que l'espérance me soutenait, ce sont mes souliers qui en ont porté la peine. Je les veux regarder. Le cancre me mange! en voici un qui n'a plus de semelle, je dirai que j'ai attrapé ça à la guerre. Si j'avais eu l'ennemi au derrière, je n'aurais pas mieux marché. Je suis fait comme un larron, avec ces habits que j'ai volés à un paysan. L'habit ne fait rien, je suis en sûreté.... Ensuite, je suis monté en barque à Fusine. Si j'avais été tué à la guerre, et que je ne fusse plus qu'un esprit, je ne serais pas ici! Mais non, cancre! les esprits ne mangent point. Je suis moi, je suis vivant. Il faut que je cherche Gnva, ou mon compère Menato, qui est venu aussi habiter Venise. Mais le voici. Hé! compère, c'est moi, Ruzzante!

Menato. Est-ce vous, compère? Mais je ne vous aurais jamais reconnu! vous êtes si changé! Mais soyez le bienvenu. Venez-vous maintenant de la guerre? Avez-vous

été malade ou en prison? Ah! quelle mauvaise figure, compère! Vous avez l'air d'un brigand. Pardonnez-moi, mais j'en ai vu plus de cent, qui étaient pendus, n'avoir pas si mauvaise mine que vous.

Ruzzante. Ce sont les effets et les misères de la guerre: mal boire, mal manger, la faim, la soif vous décharnent la peau; et si vous aviez été d'où je viens, moi!

Menato. Vous parlez comme un livre, l'ami. Avez-vous donc appris à parler le florentin?

Ruzzante. Celui qui court le monde n'a qu'à se dépêcher d'apprendre; je parle aussi le français, mais si je vous parlais dans cette langue, vous ne me comprendriez pas, certes. J'ai tout appris par peur en un jour, et je m'en fais gloire. »

Il y a ici plusieurs plaisanteries intraduisibles, sur des mots soi-disant florentins ou français, dits les uns pour les autres, avec explication en padouan et interprétation par Ruzzante. Menato revient à ses réflexions sur les guenilles qu'il rapporte. Ruzzante lui dit qu'il les a conquises, les armes à la main, sur un paysan qui l'avait blessé : « Le cancre à ces vauriens de paysans! dit-il, pour un *quattrin* j'en laisserai bien étrangler un.

Menato. Mais, compère, parce que vous êtes soldat à présent, vous ne croyez donc plus être de la campagne, vous?... Êtes-vous devenu si enragé que vous mangeriez du fer?

Ruzzante. Si vous aviez été où je suis allé, moi! vous auriez appris à en manger aussi du fer, des armes et du bagage, car, n'ayant plus d'argent pour vivre, j'ai vendu tout ce que je possédais dans une hôtellerie.

Menato. Est-ce tout ce que vous ont rapporté vos prises sur l'ennemi ?

Ruzzante. Je n'ai jamais voulu faire de mal à l'ennemi. Pourquoi lui en aurais-je fait? Il ne m'avait jamais rien fait à moi? Je faisais la guerre aux vaches et aux juments, et j'ai réussi parfois à faire des *prisonniers*.

Menato. Tu as bien la tournure d'un mauvais soldat, tellement que personne ne croirait, en te voyant, que tu as fait la guerre. J'avais pensé te voir revenir estropié d'une jambe ou d'un bras, ou bien avec la figure coupée ou un œil crevé?

Ruzzante. La bravoure ne consiste pas dans les blessures et les estropiaisons. Croyez-vous donc que quatre hommes me fassent peur?... Si vous aviez été où j'ai été, vous parleriez autrement! Vous auriez fait des choses que vous n'avez jamais faites. Il ne faut être ni boiteux, ni manchot pour se tirer de ces batailles où un seul ne peut rien faire contre tant de gens! Dans ces affaires-là personne ne se connaît, compère! on ne sait où donner de la tête. Vous entendez tout le monde criant : Tue! tue! les roulements d'arquebusades par ici, les coups de pertuisane par là. Tu vois tomber mort ton compagnon, et puis après c'est ton tour; et si tu veux te sauver, les ennemis te courent dessus, et un coup d'escopette parti on ne sait d'où te casse l'échine. Je vous dis qu'il faut avoir du courage pour chercher à fuir ou à se cacher, et croyez-vous donc qu'on perde son temps en se cachant? On *fait* de male peur, et cela occupe. Tenez, moi qui vous parle, j'ai fait le mort, et toute la cavalerie m'a passé sur le dos. Si la montagne de *Venda*

m'eût passé sur le corps, cela n'eût pas été pis. Je vous dis la vérité, il faut avoir du courage pour en revenir vivant.... Un jour, en me sauvant, un cavalier et son cheval, qui se sauvaient aussi, me marchèrent sur le talon et enlevèrent toute la semelle de mon soulier, comme vous pouvez voir. »

Menato lui demande si toutes ses campagnes lui ont rapporté quelque argent. A quoi Ruzzante de lui répondre, toujours avec sa phrase sacramentelle : « *Si vous aviez été où j'ai été,* vous n'auriez pas rapporté davantage que moi. »

Mais le but de son voyage, c'est sa bien-aimée Gnva, qui, au dire de Menato, l'a oublié et qui, en ce moment, établie à Venise, vit avec le familier d'un cardinal. Sur quoi Ruzzante dit que « c'est peu pour lui de tuer un homme, et qu'il le tuera, quand bien même *il serait quatre.* »

« Ruzzante. Mais voici Gnva, mon compère, c'est elle qui vient là, par ma foi ! Nous allons voir si elle me fera des caresses. Oh là ! oh là ! dis-moi donc ! compagnonne ! tu ne me vois pas ? C'est cependant moi.

Gnva. Ruzzante ! est-ce donc toi ? tu es vivant ? Mais quelles guenilles ! quelle piteuse mise ! Tu n'as rien gagné, dis, vrai !

Ruzzante. J'ai assez gagné pour toi, puisque je t'apporte ma carcasse saine et sauve, comme tu vois.

Gnva. Pour ta carcasse, je m'en passerai bien. Je pensais que tu m'aurais apporté quelque belle robe. Je m'en vais, parce que l'on m'attend. Laisse-moi partir.

Ruzzante. Au diable soit l'amour que j'ai pour toi ! Tu ne

m'as pas sitôt aperçu que tu veux t'en aller? Moi qui suis revenu de la guerre exprès pour te voir?

Gnva. Tu m'as bien assez vue. Pour te dire la vérité, je ne veux pas que tu me causes quelque désagrément, parce que j'ai quelqu'un qui m'entretient fort bien et qui ne sait rien de notre aventure passée. »

Ruzzante lui dit qu'il est capable de l'entretenir aussi bien que cet autre; mais Gnva ne veut pas mourir de faim avec lui : « Il fallait, lui dit-elle, depuis plus de quatre mois que tu es parti, rapporter quelque argent de la guerre; mais je crois bien que tu n'y as pas été; tu as la mine d'un menteur, et tu auras passé ton temps dans la boutique de quelque apothicaire. J'aimerais mieux que tu fusses revenu manchot, boiteux et borgne, le nez coupé, avec la volonté de gagner de l'argent pour moi, comme tu me l'avais promis. — Il m'avait juré, dit-elle à Menato, de mourir ou de revenir riche, et vous le voyez revenir tel qu'il est, c'est bien la preuve qu'il n'a guère songé à moi.

Ruzzante. Je te dis que j'ai eu du malheur!

Gnva. C'est possible, et moi qui n'en ai pas, et ne veux pas en avoir, je ne veux plus m'affoler de toi. Va! fais tes affaires, je ferai les miennes. Je vais retrouver mon homme, laisse-moi m'en aller.

Ruzzante. Au diable ton homme! Je ne connais pour ton homme que moi seul.

Gnva. Laisse-moi, malheureux, vaurien, menteur, paresseux!

Ruzzante. Viens avec moi, je te dis. Ne me fais pas mettre en colère, j'ai bien changé! C'est que tu ne me

mènerais plus par le bout du nez, comme tu le faisais jadis.

Menato. Écoutez, ma commère, allez-vous-en! Il serait capable de vous tuer.

Gnva. Lui? Laissez-le donc, il n'est bon qu'à tuer ses puces, et encore? C'est un fanfaron. »

Le *Bravo*, c'est ainsi qu'est qualifié l'amant de Gnva, vient et donne des coups à Ruzzante, qui se laisse tomber. Le Bravo emmène Gnva. Quand il est parti, Ruzzante lève la tête et dit à Menato :

« Compère, sont-ils partis? N'y a-t-il plus personne? Regardez bien!

Menato. Non, compère, il s'en est allé avec elle, il n'y est plus.

Ruzzante. Mais les autres? sont-ils tous partis?

Menato. Mais quels autres? Je n'en ai vu qu'un.

Ruzzante. Vous n'y voyez guère bien! Ils étaient plus de cent.

Menato. Eh non, par le cancre!

Ruzzante. Eh si, par le cancre! Voulez-vous le savoir mieux que moi? Vous me la baillez belle. Ils n'y allaient pas de main morte, que vous en semble? Cent contre un! Si je n'avais pas fait le mort lestement, ils m'arrangeaient bien!

Menato. Vous m'aviez dit que vous étiez si brave que, dans la bataille, vous ne connaissiez ni amis, ni parents?

Ruzzante. Certainement. Mais que voulez-vous qu'un seul fasse contre tant de monde? Vous auriez dû venir à mon secours. Croyez-vous donc que je sois un Roland?

MENATO. Je vous assure, compère, qu'il n'y en avait qu'un. Mais je croyais que vous vous laissiez maltraiter et bien battre pour vous lever et taper dessus, tandis qu'il vous aurait cru éreinté; je pensais que vous alliez l'empêcher d'emmener la Gnva.... Comprenez-vous, compère?

RUZZANTE. Ma foi non, compère; je n'y ai seulement pas songé. Je me suis jeté à terre, j'ai fait le mort, comme je faisais à la guerre, afin qu'ils me laissent la vie sauve. C'est plus sûr, quand on a tant d'ennemis sur le dos!

MENATO. Compère, sur ma foi, je vous dis que cet homme était tout seul. Que ne vous défendiez-vous avec votre lance?

RUZZANTE. Un contre cent? Il n'y a qu'à fuir dans ces occasions-là.

MENATO. Compère, il n'y en avait qu'un seul, par ma foi de compère!

RUZZANTE. Alors, s'ils n'étaient qu'un, c'est une trahison ou quelque enchantement de la Gnva, qu'en pensez-vous? Croyez-vous qu'elle soit sorcière? Jadis elle m'a bien fait croire qu'elle était la plus belle fille du monde, et cependant cela n'est pas; il y en a beaucoup de plus belles qu'elle. Maintenant, elle fait qu'un seul me paraisse cent.... Donc, que le cancre la mange! je la veux faire brûler, puisqu'elle est sorcière. Vous êtes bien sûr qu'il n'y en avait qu'un? Il faut que je sois un homme fort vaillant pour avoir supporté tant de coups de bâton!

MENATO. Par le cancre! des coups de bâton à tuer un âne, mon compère! Je n'en voyais pas le ciel, tant il y en avait. Vous ne vous en ressentez pas? Je ne sais pas comment vous êtes vivant!

RUZZANTE. L'habitude, compère, j'y suis fait; je ne sens rien. Je n'ai qu'un chagrin, c'est de n'avoir pas su qu'il n'y en avait qu'un. J'aurais fait la plus belle noyade qu'on ait jamais vue. Je l'aurais attaché lui à elle, et je les aurais boutés droit dans le canal. Ah cancre! cela aurait été drôle, et nous aurions ri un peu, ma foi! Je ne dis pas que je lui aurais donné des coups de bâton, l'amour de la Gnva n'en vaut pas la peine, mais je l'aurais jeté à l'eau, entendez-vous, compère? Et certes il y aurait eu là de quoi rire. Oh! oh! oh! oh! »

Nous terminerons nos citations par une admirable lettre de Ruzzante à son ami et camarade de théâtre, Marco Alvarotto (MENEGO-MENATO). N'ayant aucun détail sur la vie d'un homme au premier chef remarquable et intéressant, et n'oubliant pas que, si nous faisons ici l'histoire des types de la comédie, nous faisons aussi, autant que possible, l'histoire des talents oubliés et des gloires disparues; nous croyons devoir faire connaître les aspirations et comme qui dirait l'âme de Ruzzante, résumée dans cet écrit. Nous voyons en lui un homme jeune et beau, mélancolique comme tous les grands bouffons, malade probablement d'une fatigue de l'âme et non d'une vie dissolue; car la chasteté de ses compositions est à remarquer dans une époque où le libertinage préside à tous les essais dramatiques et littéraires. Voyez le sujet de *la Mandragore* et celui de *la Calandra!* c'est le temps de l'Arétin et de tant d'autres illustres débauchés. Le Ruzzante a, de temps en temps, le cynisme et la rudesse d'expression de son époque; mais ce cynisme, dans la bouche des paysans, choque beaucoup

moins que dans celle des *raffinés*. Le fond de ses sujets est un enseignement moral, parfois tragique, parfois touchant. L'éternel *becco* de la comédie y est terrible aussi souvent que ridicule, et quand l'auteur met en scène une fille pure, comme Nina, dans *la Piovana*, elle est adorable.

En outre, Ruzzante cache sous les fleurs de l'allégorie un spiritualisme fin et délicat, comme on va voir :

« *A Messire Marco Alvarotto.*

» Marco, mon cher maître, je me réjouis, comme vous, du plaisir que vous avez pris à la chasse, et, pensant que, de votre côté, vous prendrez part à celui que j'ai éprouvé il n'y a pas longtemps, je vais vous le raconter, afin que nous allions ainsi de divertissement en divertissement.

» Vous saurez que, trouvant ce monde le plus beau pays du monde, je pris un jour la ferme résolution d'y rester toujours, ou tout au moins d'être l'un des derniers à le quitter. Sachant bien, cependant, qu'il n'est pas donné aux hommes de bien plus qu'aux autres d'avoir une existence qui soit plus qu'une existence, je m'entretins longuement à ce sujet avec mes petits livres[1], qui m'affirmèrent qu'il était possible de vivre longtemps et même éternellement, mais qu'auparavant il me fallait trouver une certaine dame que les uns appellent *Modestie*, les autres *Sagesse*, laquelle peut donner autant de vie qu'on lui en sait demander, puisque certains grands personnages, morts depuis lon-

[1] Ses manuscrits, qui ne furent imprimés que plusieurs années après sa mort.

gues années, vivent encore par leurs œuvres. Alors j'ouvris la bouche pour leur dire : « Petits livres, mes frères, vous vous moquez de moi; cette dame est comme cette herbe qui a la vertu de rendre invisible celui qui la porte, mais qui ne se trouve nulle part. » Je me tus cependant, les sachant véridiques et semblables aux hommes de bien qui ne diraient pas un mensonge pour mille écus. Je résolus alors fermement de chercher cette dame, et, fût-elle plus disgracieuse que l'*Envie,* de lui faire la cour, si bien que je la persuaderais de venir promptement avec moi. Mais, après avoir compulsé tout mon monde d'écrits, après avoir tant cherché et être allé plus loin avec mon cerveau que les navires d'Espagne, et n'avoir pas même trouvé la piste de ses pas, je me désespérai un beau jour, comme le joueur qui a mauvaise chance au premier coup. Je maudis les écrits, et tout en colère j'allai me reposer à la campagne.

» J'étais resté seul à la chasse, sur une de nos petites montagnes du côté d'Este, attendant que mes chiens revinssent de derrière une autre colline où ils couraient un lièvre. Ils étaient déjà si loin que je ne les entendais plus. Il me sembla que toute chose se taisait autour de moi, et, soit à cause de ce silence, soit fatigue de mon cerveau, le sommeil m'entra tout doucement dans les yeux, sans que je m'en aperçusse, et il n'y fut pas plutôt entré qu'il mit pour ainsi dire un cadenas à la porte et me chassa hors de moi-même. Je veux et je dois lui être reconnaissant toute ma vie, tant longue soit-elle, du songe doux et agréable qui me fit voir et entendre des choses si belles qu'il sera beau de les redire et plus beau de les croire. Ainsi, clos et ren-

fermé à clef comme je disais, je vis d'abord notre bon et brave vieux Polo tel qu'il était jadis, si bien que je n'eus pas le courage de lui demander s'il était vivant ou mort. Il avait sa robe de fête et paraissait venir de chez le barbier, avec une mine annonçant qu'il avait plutôt fait un bon repas que jeûné. Je ne sais pas comment il avait connaissance de ma volonté de vivre éternellement (je crois que l'âme est une chose divine), mais, après m'avoir souhaité le bonjour et la bonne année, s'être frotté le nez à droite et à gauche, avoir pris sa respiration par deux fois, sans cracher cependant, il commença à me dire : « Ruzzante, tu t'es plus fatigué sur tes livres que je n'ai fatigué mes bras sur les animaux, et tu ne pourras jamais trouver la femme que tu cherches, si je ne t'aide et te la montre. C'est la manie d'appeler les choses par des noms qu'elles n'ont pas qui te fait tromper. Tu crois qu'elle s'appelle comme tu dis, tu me fais l'effet de celui qui, sur un livre où était écrit *Checarello*, lisait *Balotta*. Mais viens avec moi et je te mènerai à sa cour, où tu trouveras de bons compagnons qui font rire autant que tu fais rire avec tes *comédies* ou *comégies* (*con le to comiélie, ò comiegie*), je ne sais trop comment dire. »

Il serait trop long de traduire ici tout le discours que tient à Ruzzante le vieux paysan Polo. Il lui apprend, en résumé, que celle qu'il appelle *Sagesse* se nomme *Allégresse*, et il sera si content de la voir, si heureux, si gai, qu'il trouvera avec elle cette existence future qu'il cherche. « Il ne ressentira plus ces affreuses douleurs d'entrailles, il n'aura plus de souffrance, il respirera à pleins poumons. Une

heure, une minute de cette existence bien comprise vaut mieux que mille années d'une vie dont on ne se rend pas compte. » Le paysan lui décrit, à sa manière rustique, le bonheur de l'existence. Pour lui, chanter, danser, boire à sa soif, avoir des pommes, des raves bien cuites et de bonnes châtaignes, se promener, ne rien faire et regarder, n'est-ce pas là l'allégresse, le bonheur, la gaieté, plutôt que de s'alambiquer la cervelle sur les livres? Ils vont, en causant ainsi, trouver l'*Allégresse,* et traversent une riante et fraîche contrée, que Polo fait remarquer à Ruzzante : « As-tu jamais vu un plus beau pays, tout entouré de collines fleuries et ombragées de bois qui reverdissent par l'effet des dernières pluies, ces bordures de saules échevelés, ces petits ruisseaux qui gazouillent sur les cailloux en se perdant dans les herbes et les fleurs? Entends-tu ce petit oiseau qui chante son air, *hairo, hairo, hairo?* » Au milieu de ce paradis terrestre, se déroule alors aux yeux de Ruzzante tout un monde de figures allégoriques allant et venant, que Polo lui explique à sa manière :

« Regarde tant que tu pourras regarder; nous sommes dans le pays de l'*Allégresse*. Vois-tu d'abord cette femme qui passe à côté de moi? C'est la *Prudence,* la première cuisinière de l'*Allégresse*. Puis le *Contentement* et le *Plaisir* qui vont se promener en voiture, à cheval et en bateau. Regarde celui-ci qui se roule à terre avec la bouche si grande ouverte qu'on croirait qu'il va crever, c'est le *Rire*.... Vois cette femme couverte de beaux habits, avec tant de bijoux et de bracelets plein son tablier, c'est la *Fête;* à côté d'elle son frère le *Bal* a ôté ses souliers pour

mieux sauter; tiens! regarde, il danse. Ces deux dames, qui se tiennent par la main, c'est la *Gaieté* et la *Joie*. Celle-ci semble ne pouvoir tenir dans sa peau, elle veut toujours chanter, danser, jouer, lutiner. Le *Chant* les accompagne; il paraît être à quatre, et il est cependant seul (*le Quatuor*). Là-bas, la *Bonté*, vêtue de blanc, et l'*Amitié* se tiennent enlacées. La *Paix* et la *Charité*, qui marchent à cheval l'une sur l'autre!... Vois vite l'*Heure* qui est déjà passée, qui ne revient jamais et qui cependant retourne et amène avec elle l'étoile du Bouvier. Un qui s'appelle *Coq* est le premier à l'entendre; il va au-devant d'elle et lui souhaite le bonjour en chantant. Regarde celle-là qui est séparée de la compagnie, c'est la *Corruption*, toute vêtue de noir; c'est elle qui gâte l'existence, comme les bêtes font des plantes. Voilà la *Tristesse* les mains jointes et la tête sur ses genoux : à voir ses yeux ternes, ne ressemble-t-elle pas à une morte? Ne t'amuse pas à ce petit drôle qui a un arc et un carquois pendu au côté, c'est le pire de tous; tu ne saurais jamais croire combien il est méchant! Il n'y a si belle existence où il n'entre et qu'il ne ruine, avec ses ruses et ses méchancetés. Son nom est *Amour;* ce n'est pas le bon Amour, fils de Dieu et de la Liberté. Je ne sais pas qui fut père de ce mauvais enfant, mais je soupçonne bien que c'est la *Méchanceté* et le *Malheur*. Viens-t'en, fuis-le comme la peste. Vois-tu? la *Jalousie* est à côté de lui, avec ses habits rouges pleins de trous, afin que puissent y entrer facilement les *mauvais desseins*. La *Douleur*, qui va poussant ses lamentations, court devant l'*Incendie*, qui se roule et déroule sur la terre comme un

chien enragé. Le *Caprice* qui ne peut rester en repos, qui n'est pas bien où il est, qui voudrait être là où il n'est pas, qui voudrait être et n'être pas lui, et voudrait aussi être un autre et ne l'être pas. Ne regarde plus, parce que, à force de regarder tous ceux-ci, nous perdrons de vue l'*Allégresse*. Qu'as-tu à regarder l'Amour ? laisse-le là. »

« Pendant qu'il me parlait ainsi, il me semblait entendre de la musique, non des chants et des sons, mais je ne sais quoi de plus harmonieux, comme un concert. Il me paraissait que tout cela faisait une si belle chose, qu'on ne pouvait la redire en mille années, même avec mille langues. Je voulais regarder fixement pour n'en rien perdre, tant je prenais plaisir à ce spectacle ; mais mes yeux m'en semblaient empêchés par je ne sais quelle lourdeur. M'efforçant donc de les ouvrir, le rêve s'envola, et je me trouvai, les yeux tout grands ouverts, dans la réalité.

» Au même instant, je vis revenir mes chiens poussant le lièvre devant eux. Ils étaient si fatigués, qu'un d'eux vint se reposer devant moi et que je lui ôtai de la gueule le lièvre, encore à moitié vivant.

» Je me rappelai mon rêve et je me souvins que la musique que j'entendais ressemblait beaucoup à la voix de mes chiens. Il me sembla aussi que la cause de toutes ces belles choses que j'avais vues allant et venant dans mon songe, c'était le lièvre poursuivi par mes chiens, lesquels, passant et repassant devant moi, finirent par me faire ouvrir les yeux.

» Voici mon divertissement, amusez-vous-en avec quelque bon compagnon ; car je sais que vous êtes plus d'une

paire. Je vous baise les mains et me recommande à vous auprès de nos amis que vous savez, auxquels je souhaite le bonheur et la vie aussi longue que celle que je cherchais.

» RUZZANTE.

» De Padoue, le jour de l'Épiphanie, 1535. »

Ce rêve de bonheur sur la terre, mêlé à une aspiration de gloire, d'amour et d'activité prolongée au delà de la vie, est encore exprimé dans un prologue de Ruzzante où, sous les traits et toujours dans le charmant dialecte d'un paysan padouan, il dit au public :

« La pièce que vous allez voir ne vous paraîtra pas neuve. Tous ces contes, toutes ces nouvelles furent notre premier métier, à nous autres gens de campagne, par la raison que le territoire a existé avant les villes et que les maisons de paille ont été bâties avant les maisons de pierre.... Et vous savez bien qu'il ne se peut pas dire ou faire chose qui n'ait pas encore été dite ou faite. Un savant (*slettran*) m'a dit qu'un grand philosophe (*filuorico*) lui avait juré que nous qui sommes au monde à présent, nous y avions déjà été, il y a beaucoup de milliers d'années; moi j'étais moi, vous, vous étiez vous, ceux-ci étaient ceux-ci, et les autres étaient les autres. Et, dans beaucoup d'autres milliers d'années, quand aura tourné je ne sais quelle grande roue, nous reviendrons à être encore, moi ici debout, vous là-bas assis, moi à parler, vous à écouter. Et moi qui aurai été moi, je serai encore moi, et vous qui aurez été vous, vous serez encore vous, et ceux-ci qui auront été ceux-ci, seront encore ceux-ci, et les autres qui auront été les autres, seront encore les autres; et ces paroles que je vous dis, qui auront

été des paroles, seront encore des paroles, et il vous semblera les avoir déjà entendues, comme il vous semble maintenant les avoir entendues déjà. »

Ce serait à tort que *la commedia sostenuta* nous disputerait Ruzzante, il appartient à notre sujet tout aussi bien que Gozzi et Goldoni, ces ingrats successeurs qui ne l'ont pas nommé et qui ne l'ont peut-être pas lu. Selon l'ancien usage italien, pour le genre comique et pour la prose, Beolco a écrit ses comédies après les avoir jouées avec ses joyeux et habiles compagnons; du moins il les a jouées en partie *à l'impromptu*, soit sur simple canevas, soit dans le genre mixte, c'est-à-dire moitié apprises, moitié improvisées. D'ailleurs, dans quelques-unes de ses pièces, beaucoup de scènes ne sont qu'indiquées en quelques mots pour être mimées et improvisées par les acteurs; exemple :

« *El bravo vien e da delle tartufolle a Ruzante*, etc.

» *Qui cantano, e come hanno finito, Nale sopragiunge, e sfodrata la spada va verso Menego, dicendo, Mitti man, traittore. E Menego impaurito non mette man altramente, correndo hor quà, hor là, riceve molte botte*, etc. »

Ailleurs : « *In questo, facendo il sacerdote alcuni segni, si sentono alcuni rumori, de quali Menego et Duozzo hanno paura, et dal sacerdote rassicurati*, etc. »

Une partie des œuvres de Ruzzante fut conservée dans la famille de son protecteur Cornelio, une partie fut publiée soit dans le texte original, soit traduite en italien :

1° *La Piovana, comedia, ovvero novella del Tasco da Ruzante. In Vinegia per Gabriel Giolito de' Ferrari*, 1548, *in*-8° (*con dedica del Giolito a Luigi Cornaro*). — Une seconde

édition in-8° par le même, en 1552. — Une troisième chez *Stefano Alessi*, 1558, in-8°, B. F., 1559.

2° *L'Anconitana, comedia nuovamente venuta in luce. In Vinegia, appresso Stefano di Alessi*, 1551, *in*-8°. — A la fin on lit : *In Venezia, appresso Bartolomeo Cesaro*, 1551, *in*-8°. — Une seconde édition *per l'Alessi*, 1551 *et* 1554, *in*-12. — 1555, *in*-8°, *B. F.*, *per Domenico de' Ferrari*, 1561, *in*-8°.

3° *La Moschetta, comedia nuovamente venuta in luce. In Vinegia, presso Stefano d'Alessi*, 1551 *e* 1554, *in*-4°, *et* 1555, *in*-8°, B. F.

4° *La Vaccaria, comedia hor hora venuta in luce. In Vinegia, presso Stefano d'Alessi*, 1551, 1555 et 1556, in-8°. — *In Venezia, appresso Domenico de' Ferrari*, 1561, in-8°.

5° *La Fiorina, comedia nuovamente venuta in luce. In Vinegia, appresso Stefano d'Alessi*, 1551, 1554 et 1557, in-8°. — A Venise, chez Giov. Batt. Bertacagno, 1553, avec le titre. *La Fiorina, comedia facetissima, giocosa et piena di piacevole allegrezza. Nuovamente data in luce per M. Andrea Calmo. B. F.* (C'est la même *Fiorina* de Beolco avec peu de changements. Le rôle de Ruzzante s'y nomme Bonelo, le soldat Tonin est remplacé par Sandrin, Bergamasque aussi. Fiore y conserve son nom.) L'aveugle Allegretto y remplace Pasquale, comme Cocolin le Marchioro de Ruzzante.

Ces cinq comédies furent imprimées en un seul volume in-8°, à Venise, par *Giovanni Bonadio*, 1565.

6° *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo di Ruzante, recitato à Fosson alla Caccia, l'anno della carestia*, 1528. *Vinegia. Stefano d'Alessi*, 1555, *in*-8°, B. F.

7° *Tre Orationi di Ruzzante, recitate in lingua rustica alli*

illustrissimi signori cardinali Cornaro et Pisani, con un Ragionamento et uno sprolico insieme con une lettera scritta allo Alvarotto per lo stesso Ruzzante, tutte opere ingeniose, argute, et di maraviglioso piacere, non più stampate. Venetia, 1555, *appresso Stephano di Alessi con gratia et privilegio, in*-8°, *B. F.*

Les œuvres complètes de Ruzzante furent réimprimées sous le titre de : *Tutte l'opere del famosissimo Ruzzante di nuovo e con somma diligenza rivedute et corrette, et aggiuntovi un sonetto et una canzone dello stesso autore. Al molto magnifico signor Vespasiano Zopiano gentil'huomo Vicentino. Ristampate l'anno del Signore* 1584, in-12 (par *Giorgio Greco*). Le volume est divisé en huit parties. — Une autre édition *in Vicenza, per gli eredi di Perin librero*, 1598, *in*-12.

La troisième et dernière édition, la plus commune, est celle de 1617, imprimée à Vicence par Domenico Amadio :

« Les œuvres, » dit-il dans un avant-propos *aux lecteurs*, « du très-célèbre *signor Angelo Beolcho*, noble Padouan, surnommé *Ruzante*, sont tellement aimées et appréciées du monde entier, par le sentiment, l'esprit, la finesse et l'érudition dont elles sont remplies, qu'elles sont recherchées et demandées par chacun comme un recueil très-savant et très-intéressant. Ayant donc eu égard à ce désir général, je l'ai réimprimé avec soin et je le livre au public, revu, corrigé et entièrement conforme quant à la pureté de son style et à sa simplicité primitive et originale. En vous délectant de ce livre, que la noblesse de votre âme prenne en considération ma fatigue et ma bonne intention, qui seront toujours prêtes pour le plaisir et le bien de tous, etc.

» DOMENICO AMADIO.

» De Vicence, le 20 janvier 1617. »

Cette dernière édition comprend, avec les titres apologétiques de l'éditeur, les œuvres du *très-célèbre* Ruzzante, qui suivent :

La Piovana « ou l'Histoire de la bourse. »

L'Anconitana, « comédie qui traite d'amour et qui ne peut donner que du plaisir. »

La Rhodiana, « comédie étonnante et très-risible, pleine de mots très-piquants, dits en diverses langues, du très-célèbre *Ruzzante,* » est attribuée aussi à Andrea Calmo, acteur et auteur vénitien, contemporain de Ruzzante. Il y a lieu de croire qu'elle a été écrite par Ruzzante, après avoir été jouée sur un canevas fourni par Andrea Calmo. C'est du moins ce que semble prouver ce fragment du prologue récité au public et placé en tête de *la Rhodiana* :

« . . . Étant dans l'usage, en temps de carnaval, de vous plaire par des divertissements et des amusements de ce genre, nous n'aurions pu le faire cette année, sans l'aide d'un de nos compagnons, qui n'a cependant pas quitté sa compagnie, mais qui nous a proposé et apporté l'œuvre que vous allez voir représenter ce soir. Nous avons donc été forcés de recourir à sa bonne mémoire qui nous a donné cette œuvre, laquelle vous plaira, si vous daignez ne pas faire trop de bruit. »

La Vaccaria, « comédie non moins spirituelle qu'amusante. »

La Fiorina, « comédie non moins piquante que délectable. »

La Moschetta, « comédie non moins agréable que plaisante. »

Trois Discours de Ruzzante, « écrits et récités en langage rustique. Œuvres toutes pleines d'esprit, de saillies et d'un merveilleux plaisir. »

Deux Dialogues « en langage rustique, moraux, spirituels et plaisants. »

Un Dialogue « très-facétieux et très-drôle, joué à la chasse en 1528. »

Les personnages du théâtre de Ruzzante sont : *Messer* Andronico, *messer* Cornelio (vieillards vénitiens), Demetrio, Placido, Diomede, *ser* Thomao, Pittaro, Sivello, Pasquale, Tura et Maregale pour les rôles de pères, maris ridicules et trompés, raisonneurs, etc.

Les amoureux : Tancredo, Theodoro, Gismondo, Flavio, Roberto, Federico, Polidoro (amoureux ridicule).

Les amoureuses : Ginevra, Isotta, Fiorinetta, Beatrice.

Les amoureuses villageoises : Gnva, Fiore, Bettia, Nina, Ghetta, Dina.

Les servantes : Besa, Gita, Betta, Maddalena.

Les rôles de mère : Theodosia, Ruspina, Resca, Sofronia, Felicita, Celega et Prudentia (*Ruffiane*), Doralice (courtisane).

Les paysans, types rustiques : Ruzzante, Menego-Menato, Duozzo, Marchioro, Bilora, Bedon, Truffa, Vezzo, Loron, Forbino, Siton.

Valets intrigants : Toxin le Bergamasque, Nale, Slavero, Garbuio (brouillon), Daldura, Garbinello, Zane, Bertevello, Campeggio, Naso, Corrado (Allemand).

Piolo (chanteur), le Notaire.



STENTERELLO.

MENEGHINO, GIANDUJA, ZACOMETO, JEANNOT, JOCRISSE.

Stenterello, Meneghino, Gianduja, sont ce que les Italiens appellent les *caratteristà*, c'est-à-dire, les rôles tranchés, caractéristiques, les rôles qui souvent inutiles à l'action d'une pièce, y viennent cependant prendre place et jeter, même au milieu des plus noirs mélodrames, un peu de gaieté, par leurs lazzi et leurs plaisanteries parfois incohérentes et hors de propos. Quelque pièce que l'on joue, le *caratteristà* vient y remplir son rôle, parlant son dialecte, et vêtu de son costume traditionnel, au milieu des autres acteurs qui parlent italien et sont vêtus comme la situation de la pièce le comporte. Stenterello en Toscane, Meneghino dans le Milanais, Gianduja en Piémont, sont le même type, modifié selon l'inspiration et le goût particulier de chaque province. Chacun de ces trois masques est aujourd'hui l'unique masque de sa patrie. Ils ont détrôné et remplacé,

dans tout le nord de l'Italie, Arlequin et Brighella, qui se sont réfugiés dans les théâtres de marionnettes.

« Ces messieurs de la Crusca, » dit M. Frédéric Mercey, « et en général les puristes de Florence, sont ennemis » déclarés du pauvre Stentarello. Ils n'en parlent qu'avec » dédain et colère, et c'est moins son inconduite que l'in- » correction de son langage et son faible pour les patois » qui motivent leur haine. Stentarello, en effet, est plutôt » toscan que florentin. Vous le rencontrerez à Pérouse, » à Arezzo, à Pistoie, à Sienne; il s'est même naturalisé » chez les Lucquois, les Pisans et les Bolonais, ses voisins, » et il parle à merveille la langue accentuée du peuple de » ces villes, dont on le croirait citoyen. Mais si le langage » varie, les actions sont les mêmes. A Bologne, Stentarello » a pris, quelque peu, les allures de ses compagnons de » Venise, de Milan et de Turin, Arlequin, Meneghino, et » Gerolamo, avec lesquels il a, d'ailleurs, quelques liens de » parenté. Ce ne sont, en effet, que les variétés d'un même » type, que les diverses faces d'un même caractère, modifié » par l'entourage et le climat. Ce ne sont pas des types » différents. »

Les Florentins disent que leur Stenterello ou Stentarello, personnage plein de fantaisie, fut créé il y a quatre-vingts ans environ, par un acteur très-populaire nommé del Buono. La coupe de son costume, à l'instar de celui de Jocrisse et de Jeannot, ne prouverait cependant pas qu'il fût d'une époque si récente, Jocrisse datant déjà de 1625, et Jeannot venant de Giannino, le valet florentin du seizième siècle.

Les couleurs voyantes et mi-parties du costume de Stenterello, les trois lignes profondes et parallèles, marquées aux coins de la bouche, tradition du *rictus* antique que portent tous les masques de la renaissance, nous font l'effet de se rattacher, comme tous les autres, à un type du seizième siècle, type oublié sans doute mais ressuscité merveilleusement par l'acteur del Buono.

Cette opinion que les types se transforment et ne s'improvisent plus, est celle de M. Fréd. Mercey. « Au temps de la » république de Florence, dit-il en parlant de Stenterello, » il vivait dans les palais; il était alors dans toute la force » de l'âge et dans toute la verdeur de son esprit; il s'appe- » lait Machiavel, Boccace, l'Arétin, Poggio. Stentarello est » le petit-fils, un peu vulgarisé, de tous ces beaux esprits, » et il a hérité surtout de leurs vices et de leurs petitesses. » Je m'étonne qu'au lieu de prendre le nom de *Stentarello*, » il n'ait pas gardé celui de Poggio. »

Aujourd'hui le nom de *Stenterello* a prévalu, mais il dérive toujours du verbe *stentare*, souffrir : c'est-à-dire qu'il est souffre-douleur de son état.

Stenterello ne vise ni à l'esprit ni à la malice; quand il en a, c'est sans qu'il s'en doute. Cela lui échappe. Il y arrive par la naïveté; comme tous les types de la comédie italienne, il est l'image fidèle du peuple qui l'a créé.

Durant le carnaval de Florence, de grandes toiles sur lesquelles sont peints les faits et gestes de Stenterello, tapissent tous les coins de rues. Il donne ses représentations au petit théâtre de la *Piazza vecchia* et à celui de *Borgo ogni Santo*. Le bas peuple florentin encombre (en habit noir) la

platea, et le public aristocratique les loges. La *platea* (le parterre) coûte quatre sous et les plus belles loges cinquante sous, les jours brillants. Pour le même prix, on vous donne, pendant le reste de l'année, des opéras chantés par des ténors hors de service et de jeunes créatures qui veulent quitter l'aiguille pour les beaux-arts. Tout le monde y va cependant, quand les grands théâtres sont fermés, et on y entend de la musique de Cimarosa, de Rossini, et même de Meyerbeer.

Il n'y a pas de pièces possibles à Florence sans Stenterello. Il est tantôt valet, tantôt maître; tantôt il parodie un héros de drame, de comédie ou de roman à la mode; tantôt il personnifie des passions et des caricatures politiques d'une *palpitante actualité*, et retrempe sa popularité, sous la férule de la censure ombrageuse, en allant faire quelques jours de prison, dans la personne de l'acteur qui le représente, et même de l'impresario qui lui a ouvert les portes de son théâtre. Outre les pièces spéciales dont il est le héros, il en représente encore une foule d'autres, où son personnage s'introduit comme il peut : par exemple, *Roberto Diavolo, con Stenterello; Don Giovanni, con Stenterello*. La tragédie, le drame, l'*opera seria*, ont tous une place pour Stenterello. Il y remplit de préférence les rôles des domestiques facétieux et poltrons. Il est fort amusant lorsqu'il est séduit par les nonnes, dans Robert, ou quand il reçoit à souper la statue du Commandeur.

Il change volontiers de costume, selon le besoin des pièces. Mais il conserve immuablement sa triomphante perruque noire terminée par une longue queue rouge,

à la prussienne et légèrement recourbée; ses sourcils noirs en tire-bouchon, ou se terminant dans l'oreille comme ceux de certains masques antiques; ses trois lignes parallèles, marquées aux coins de la bouche, et enfin ses joues plâtrées de blanc sur lesquelles il plaque parfois un pot de rouge, étendu en roue de carrosse. Mais ce qui le caractérise, ce qui est le sceau sans lequel Stenterello ne saurait exister, c'est l'absence de la plus belle de ses dents de devant. L'acteur qui va se vouer à la reproduction de cet amusant personnage, doit, avant tout, lui offrir ce sacrifice. Plus le trou noir qu'il fait ainsi à sa gencive supérieure est marqué, plus il a de succès. Cette dent du milieu absente, aide du reste extrêmement l'acteur à imiter, en charge, le dialecte du peuple toscan.

Stenterello (*planche* 32) affectionne les couleurs voyantes. Il porte volontiers une veste de bouracan bleu clair avec un gilet jaune serin, une culotte noire dont une jambe est parfois d'un beau vert pomme. Les bas de coton, l'un uni ou chiné, l'autre rayé, s'étendent sur une jambe dont le gros genou, légèrement cagneux, atteste l'origine florentine. (Le Florentin flageole généralement sur une jambe molle comme du coton.) Il abandonne à la cour de Louis XIV les hauts talons; il étale son large pied dans un bon grand soulier orné d'une gigantesque boucle d'étain.

Stenterello n'a ni la méchanceté ni la grossièreté de la plupart des bouffons italiens. On sent qu'il appartient à une population dont le premier besoin est un habit noir, et le plus grand désir, qu'on lui donne du *lei*, c'est-à-dire qu'on lui parle à la troisième personne. Les plaisanteries

assez vives de Stenterello ne sont pas indécentes. L'apparence est toujours convenable, et il a une certaine naïveté, propre au peuple toscan. Il n'est pas brave, il ne veut tuer personne, mais il a grand'peur qu'on le tue. Maigre et leste, il est toujours prêt à fuir le danger. Très-prompt à s'enflammer, il est galant auprès de toutes les femmes, mais il ne s'amuse pas à leur faire longtemps la cour, il n'en a pas la patience. Il ne recule pas devant des manières qui lui attirent souvent des soufflets dont il ne se vante guère.

Après les femmes, c'est la table qui l'entraîne. La gourmandise lui fait oublier l'amour. Pour un bon dîner, il ferait mille bassesses, il consentirait peut-être à être battu, bien qu'il n'aime pas les coups et les craigne fort pour sa santé. Sa paresse est proverbiale, et s'il avait quelques sous, il serait aussi avare que gourmand; mais n'ayant rien, il se contente de désirer les femmes et les dîners des autres, de se coucher au soleil comme un lézard tout en ayant l'œil aux aguets. Il sera heureux alors, s'il trouve une oreille indulgente pour médire des uns et des autres; il oubliera qu'il a le ventre creux, et s'amusera de ses bons mots plus encore qu'il n'en amusera les autres, bien que ceux-ci aient lieu d'être satisfaits de son esprit.

M. Frédéric Mercey, dans son *Théâtre en Italie*, parle de plusieurs canevas où Stenterello joue le premier rôle, toute l'action roule autour de lui. Ici, il est amoureux d'une princesse et ose lui déclarer sa flamme, après avoir fait une toilette exagérée, habit, veste et culotte à paillettes, la perruque frisée de frais; il a même *emprunté* le nécessaire

de voyage d'un Anglais de sa connaissance afin d'être d'une propreté irréprochable. « Ce nécessaire contient une foule » de petits objets dont il ne peut deviner l'usage, et qua- » torze brosses différentes pour se nettoyer les ongles. Cette » critique de la minutieuse propreté des Anglais est tout à » fait italienne et fort drôle. Stentarello s'émerveille à la » vue de chacune des pièces du nécessaire, et, après les » avoir longuement examinées, il cherche à s'en servir. » Son embarras et ses commentaires sont à mourir de » rire; enfin, après avoir retourné dans tous les sens cette » machine si compliquée, il finit par s'éplucher le nez » avec un *coupe-cors*, et par se brosser les dents avec une » savonnette pleine de savon, ce qui lui fait faire une » horrible grimace. »

Voici un épisode des malheurs de Stenterello, où l'on voit que l'on ne s'est pas gêné pour piller les aventures de Falstaf.

Un prince surprend Stenterello aux pieds de la princesse sa femme. Stenterello croit donner le change en prétextant la recherche d'un bracelet perdu par la dame de ses pensées. La princesse, d'intelligence avec son mari, assigne un rendez-vous à Stenterello, qui, ivre de fatuité, oublie toute prudence et va se faire bafouer dans la chambre de la princesse. Le prince arrive, Stenterello de se cacher dans un coffre. Le mari prétend avoir entendu du bruit dans la chambre de sa femme, il fait le jaloux, frappe de son épée sur le coffre. Stenterello, enfermé dedans, bondit de peur. La princesse dit que ce sont les rats. Le prince veut faire jeter ce coffre dans l'Arno; Stenterello, qui tremble,

veut soulever le couvercle qui lui écrase les doigts, il crie, il est découvert. La princesse feint de s'évanouir. Quatre hommes arrivent, s'emparent du coupable, qui laisse sa perruque entre leurs mains. Il implore sa grâce. Il ménageait une surprise, dit-il, à la princesse, dans le but de la divertir, « et j'ai pris ce coffre pour la porte, en voulant sortir de la chambre. » — « Non pas, don Stentarello, dit » le prince, vous êtes un vieux débauché, vous allez être » puni par où vous avez péché. »

Le prince tire un énorme couteau de chasse, affilé comme un rasoir, et fait un geste terrible, aux grands applaudissements du public. Stenterello demande grâce, dit qu'il n'est pas coupable, et, que, d'ailleurs, l'eût-il voulu tromper, il ne l'aurait pu, ce qu'il avoue piteusement en baissant la tête.

— « Et si je te pardonnais et te rendais la liberté, que » ferais-tu désormais? »

« — J'ai un physique agréable, dit Stenterello en re» dressant sa tête chauve et balafrée, et une fort jolie voix » flûtée; l'impresario du théâtre de *Borgo ogni Santo* m'en» gagerait, j'en suis sûr, comme *soprano.* »

Parfois il imite la jactance et les fanfaronnades du Capitan ou de Scaramouche. Il revêt alors le costume militaire, fait sonner ses éperons et traîne son grand sabre. Il jure par la bombe et le canon, et il a pourfendu un cavalier avec son cheval, d'un seul coup d'estoc. « Une autre fois, dit-il, c'était dans une bataille contre les Pandours : je vis venir sur moi une énorme bombe; loin de trembler et de fuir, je l'attends de pied ferme, et, la prenant au bond,

je la renvoie comme une paume dans les escadrons ennemis; je vous assure qu'elle n'y fit pas peu de dégât! » Après avoir fait toutes sortes de métiers, comme médecin, avocat, bandit, colporteur, sans avoir jamais réussi à rien, il revient à Florence. Il y avait laissé sa femme misérable, dans une cabane, il la retrouve vêtue avec élégance, dans une jolie maison. « Suis-je bien chez moi? » dit-il. Sur la réponse affirmative de sa moitié, et après l'avoir trouvée plus jolie qu'il ne l'avait jamais vue, il lui demande d'où lui vient ce bien-être et ce luxe? — « Mon ami, lui dit-elle, tu m'avais recommandée à la Providence en partant, et la Providence ne m'a pas oubliée. » Stenterello est dans l'enchantement. Après qu'il a bu et mangé, et qu'il s'est bien reposé dans les fauteuils de la Providence, sa femme lui amène trois marmots qui lui sautent au cou. Mais lui de se récrier : « *Per Bacco!* Je n'ai pas laissé un seul enfant à Florence... pas même un projet d'enfant. Mais est-ce encore la Providence qui s'est chargée de me rendre père? — Sans doute, dit madame Stenterello, et tu n'y perdras rien. » — Stenterello accepte sa position, en prenant un air de résignation comique.

Aussitôt qu'il est dans sa maison, dans ses meubles, il devient avare. Il ne couperait pas un œuf en quatre, ce serait du gaspillage. « Au déjeuner, dit-il, on le pique à » l'un des bouts avec une grosse épingle, on aspire la moitié » du contenu, et l'on réserve le reste pour le dîner. De cette » façon, le goût est satisfait, le plaisir dure longtemps, et » la bourse ne se vide pas. Bien plus, l'œuf n'est pas perdu, » on reporte la coquille au poulailler, où elle invite les

» poules à pondre. Voilà ce qui s'appelle manger un œuf » avec profit. »

En devenant avare, il est devenu spéculateur, et, voulant doubler promptement son capital, il s'arrange de façon à perdre tout. Mais l'âge arrive pour Stenterello et pour sa femme; avec l'âge, celle-ci n'a plus rien à espérer de la *Providence*. Stenterello la chasse en lui reprochant son inconduite, et envoie au diable les enfants qu'il appelle bâtards.

Stenterello est souvent opprimé dans son ménage. Dans une farce italienne, où, musicien de son état, il a pour femme une virago criant fort et beaucoup, il prend le parti de ne lui répondre, dans les moments périlleux, que par une note funèbre qu'il tire du fond d'un immense cor de chasse, beaucoup plus grand que lui. Un son, et c'est tout! mais quel son!

Cette idée de ne répondre que par un son rappelle la scène d'Arzigogolo, paysan florentin du seizième siècle, un ancêtre du Stenterello moderne. Accusé de vol, Arzigogolo s'en va trouver ser Alesso l'avocat, afin qu'il se charge de son procès. Aux questions de l'homme de loi, le paysan répond: Je m'appelle Arzigogolo; mais je me nomme Beco di Meio di Nanni dal Montale. L'affaire expliquée, ser Alesso ne voit qu'un moyen de le tirer d'embarras, c'est de contrefaire l'insensé. — Alesso. Dis-moi un peu, comment feras-tu devant le juge pour paraître fou? — Arzigogolo. Oh! uh! je ne sais pas, moi, c'est difficile! Si j'étais sage, je ferais ainsi. (*Il lui donne un coup de bâton.*) — Alesso. Que la mort te mange, malheureux! tu m'as presque rompu une épaule;

je dirai que tu es vraiment fou si tu fais de telles caresses au juge. ARZIGOGOLO. J'ai entendu dire que les fous frappaient; moi, j'avais un frère dont la cervelle était dérangée qui me faisait comme ça. (*Il s'avance et cherche à le frapper.*) ALESSO. Tiens-toi tranquille, bête; ne saurais-tu faire le fou autrement? ARZIGOGOLO. On dit encore que les fous jettent des pierres. Je vais en chercher une, et, par le sang! je vous la jetterai à la tête. » L'avocat l'ayant fait tenir en repos lui conseille de ne répondre qu'en sifflant. « Oh! dit le paysan, il me semblera que je fais boire mes bœufs. »

Arzigogolo paraît devant le juge, qui lui demande : — « Comment t'appelles-tu, paysan? D'où es-tu? etc. » — Arzigogolo ne répond que par un sifflement aigu à toutes les questions. Le juge le renvoie absous, en le plaignant beaucoup.

Vient l'avocat qui réclame son salaire, et auquel le rusé paysan ne répond aussi que par le même sifflement.

Cette scène, du théâtre de Lasca, ressemble tout à fait au *bé bé* de Guillaume l'Aignelet, dans la farce de l'*Avocat Pathelin*.

Le Stenterello de Bologne ne joue pas de rôles si importants que celui de Florence. Il est, avant tout, valet, porte sa livrée avec négligence, et s'habille tout de travers; il met, comme le Stenterello de Florence, deux bas de couleur différente, ce qui est une tradition, comme nous l'avons dit, des costumes mi-partie du seizième siècle. Il est poltron et niais, mais ce qui le distingue particulièrement, c'est sa préoccupation, qui ressemble parfois à de l'idiotisme. Stenterello est, à Bologne, un être un peu fantastique. Ses

distractions continuelles, sa manie de raconter des histoires qu'il ne peut jamais achever et qu'il interrompt au moment le plus intéressant, ses gestes, ses grimaces, tout lui est permis en fait de plaisanteries et d'impertinences au public. La manière même dont il se tourne pour demander pardon à son maître d'avoir fait une bévue nouvelle désarme la colère du vieux Tabarino lui-même, qui rit et prend le public à témoin, en disant d'un air résigné : *Che vogliono, c' è Stenterello!* « Que voulez-vous, c'est Stenterello. »

Un Italien, amateur passionné de Stenterello, nous disait qu'il n'y a jamais eu et qu'il n'y aura jamais deux Stenterello qui se ressemblent. C'est le personnage le plus difficile à rendre de tous les masques italiens. C'est un type tout de fantaisie dans le geste, et tout de spontanéité dans l'improvisation.

Stenterello, venant de mettre en colère son maître, qui s'est retiré pour ne pas le battre, se retourne vers le public et lui dit : « Figurez-vous... d'ailleurs, vous l'avez bien vu, n'est-ce pas? Mon maître m'avait donné sa lettre à raccommoder et une montre à mettre à la poste... un grand trou pour mettre les lettres, vous savez bien! comme la bouche à la Gina, qui est une jolie fille, avec des yeux plus grands que mon nez... qui pleure depuis trois jours du frais qu'il fait sur la promenade. Ah! mais voilà que le signor Birrichino me rencontre et me dit : Stenterello!... Un drôle de nom qui me vient de mon père qui avait épousé ma mère, ce qui fait que ma mère, qui était fille de mon grand-père qui était le père de mon père qui était le père de son fils qui était le père de ma mère, avait un mari qui était le

fils de ma grand'mère. Oh! *che bestia!*... non! (Il fait une pirouètte, va pour sortir et revient.) Où est mon maître? C'est un drôle de maître! il est si distrait qu'il a oublié de me donner des bas neufs! (Il allonge la jambe et perd l'équilibre, s'accroche le pied, et feint de tomber; mais il se rattrape, et cherche ce qui a pu le faire trébucher : il ramasse un cheveu.) Çà! ils me tomberont tous. (Il ôte sa perruque, et reste avec sa tête rasée, ce qui divertit toujours le public. Prenant son cheveu, il le recolle avec précaution; après quoi il remet sa perruque sens devant derrière, et veut continuer son discours; mais sa longue queue, qui lui pend sur le nez et qu'il repousse à chaque instant, le fait loucher horriblement.) Mon cheveu... qui était le fils de ma perruque, qui était la grand'mère de la montre que j'ai mise à la poste, mais *che diavolo* est cela? » (Et il tire le bout de sa longue queue qui se détortille peu à peu; il tire toujours, et il vient tant d'aunes de ruban qu'il s'empêtre dedans et finit par se sauver en criant : *Il Diavolo, il Diavolo!* laissant le public en suspens sur l'explication qu'il voulait lui donner de la façon dont il s'était acquitté de sa commission.) Toutes ces idées sans suite, entrecoupées de poses et de grimaces, sont impossibles à rendre; il faut les voir pour comprendre les succès d'un type semblable.

On devient Arlequin, mais on naît Stenterello, nous disait l'amateur de ce personnage, et il riait encore, vingt ans après, en nous racontant les lazzi et postures de Dominicone, acteur bouffe, d'une prestance et d'une taille pareilles à celles de Lablache. Il jouait les *caratterista* (les comiques), et remplissait les rôles de père, le Stenterello faisant

auprès de lui les fonctions de valet. La troupe de Bon et Romagnoli, qui était au service du roi de Sardaigne en 1833, possédait encore un Stenterello fort remarquable qui faisait beaucoup rire, surtout quand Gattinelli jouait le rôle de maître, au théâtre *del Corso,* à Bologne.

A Florence, Ricci est le plus célèbre des Stenterello modernes. Il possède des qualités d'acteur fort au-dessus d'un bouffon. Il joue avec infiniment de verve et de goût les rôles de Bouffé et d'Arnal, en les entremêlant, comme de raison, de *lazzi* stenterellesques.

En 1833, au théâtre de San Carlino, à Naples, Altavilla était encore un caratterista remarquable à tous égards, jouant en dialecte napolitain. Quelle verve d'improvisation ne fallait-il pas avoir pour créer tous les deux ou trois jours un rôle nouveau? Taddei est, aujourd'hui encore, connu dans toute l'Italie comme un acteur de beaucoup de talent, jouant ces rôles de fantaisie dans l'*improvisation* aussi bien que dans le *soutenu.*

MENEGHINO.

Le Meneghino (petit Dominique) moderne, personnage tantôt valet, tantôt maître, tantôt paysan, parlant le dialecte lombard, descend pour nous assez directement du Menego de Ruzzante, et du *Menghino* de *la Lena* de l'Arioste.

Il est vrai que ses vêtements d'une coupe assez moderne, rappelant ceux de Stenterello, mais plus sobres pour la disposition des couleurs, ne ressemblent guère à ceux

de son aïeul Menego. Mais pourquoi Meneghino aurait-il gardé la tradition du costume plutôt que les autres masques? Le Brighella moderne ressemble peu à celui du seizième siècle. Le Pantalon d'aujourd'hui n'a presque plus rien du Vénitien *Pantalone*, et tant d'autres!

Meneghino, le Milanais, porte la veste courte, et la culotte de drap vert à boutons et à galons rouges, le gilet à fleurs, les bas rayés. Sa figure d'une expression joviale, au nez retroussé, est encadrée d'une perruque à cheveux plats, se terminant par une queue ficelée de rouge, et son couvre-chef, galonné de rouge, ressemble bien plus à ces casquettes de feutre, d'une forme démesurée, que portaient les bouffons du seizième siècle (voyez Fritellino), qu'à un chapeau à trois cornes.

Menego ou Menato sont, sous deux noms différents, le même personnage créé par Marco Aurelio Alvarotto, acteur de la troupe padouane de Ruzzante. C'est un type comique, une sorte de paysan naïf et poltron, jouant aussi des rôles de valets avec Garbino ou Garbinello, Truffa ou Truffo et Tonin. Sous son apparente bêtise, Menego (Dominique) (*planche* 35), pensant et parlant à la manière des paysans, se plaint souvent des mœurs et des vices de son époque.

Voici un dialogue « très-facétieux et très-comique » du théâtre de Ruzzante, récité à Fossone pendant la chasse (*recitato a Fosson alla caccia*), en 1528.

« Menego. Janvier, février, mars, avril, mai et juin, le mois du blé : au diable les autres! L'année est trop longue. Pourvu que le blé devienne pain par la faucille, c'est tout.

Mais qui vient là? N'est-ce pas mon compère Duozzo? c'est lui. Compère, comment va la récolte?

Duozzo. Pauvrement, mon compère. Trouvera la misère qui voudra cette année, et sans enseigne.

Menego. Quant à moi, je cherche comment je pourrais faire pour manger peu. Ces maudites raves m'ont tant élargi les boyaux, que j'en mangerais encore autant et plus.

Duozzo. Pour te dire la vérité, compère, je pense que si tu avais des sorbes et que tu en mangeasses, cela rétrécirait tes pauvres boyaux; c'est mon opinion.

Menego. Mais sais-tu à quoi je pense, compère? Si on s'arrangeait de façon quand on a mangé à ne pas laisser sortir la nourriture, le ventre serait repu et la faim ne reviendrait plus si impérieuse.

Duozzo. Que dis-tu là, compère? non, malepeste! Il faut tenir tout bien ouvert, au contraire, pour se bien porter. Non, non, du diable s'il faut boucher quoi que ce soit!

Menego. Mais, compère, ce que je cherche, c'est à me rendre malade, parce que, lorsque je suis malade, la faim ne me vient pas; et, pourvu que la faim ne vienne pas, c'est tout ce que je demande. Avez-vous compris ce que je vous dis, compère?

Duozzo. Tu parles sagement de ces matières, compère. Mais as-tu donc peur de mourir de faim? Est-ce que tu ne connais pas le proverbe : « Que personne n'en meurt? » et cet autre qui dit : « Il faut prendre le temps comme il vient? » Tu crois donc que le blé manquera cette année? Je crois tout le contraire.



MENEGO. Le proverbe est vrai, et puisse-t-il se réaliser! Mais les usuriers le font mentir; ils ne veulent ni vendre ni même montrer le blé, de manière qu'il n'y a rien à faire. Je crois bien qu'il y en aurait assez, quand même ils le vendraient à gros profits. Mais quel malheur! ils sont plus affamés du sang des pauvres, qu'un cheval maigre de l'herbe nouvelle.

DUOZZO. C'est vrai ça, compère, et nous pouvons bien crier, pester, ou devenir enragés comme des chiens, avant qu'on amasse le blé pour le bien commun. Mais je te dirai que, de la manière dont s'est passé tout le mois de janvier, il y aura abondance, et les hommes s'en réjouiront.

MENEGO. Sans cet espoir-là, mon compère, cela irait mal; et, quant à moi, j'ai peur que les batteurs d'estrade et les cavaliers ne mangent la récolte en herbe, avant même qu'elle soit en fleurs.

DUOZZO. J'en ai grand'peur aussi, mais ils n'emporteront pas tout.

MENEGO. Oui! nous mangerons ce qu'ils auront laissé, et nous en deviendrons si gras, que nous ressemblerons à des pendus, et si légers que le vent nous emportera.

DUOZZO. .... Si bien, compère, que vous avez peur?

MENEGO. Moi, je n'ai peur de rien que de la peur, et ce n'est pas encore tant la peur que la crainte. Savez-vous, compère, que je suis homme, et s'il y en a quelques-uns qui doivent vivre, je veux être de ceux-là?

DUOZZO. Quant à moi, je n'ai charge de femme ni d'enfants; je vis comme un voleur. Çà, compère, comment va l'amour? Causons un peu de choses plaisantes!

MENEGO. Eh! compère, comment veux-tu que marchent l'amour et les caresses, quand on n'a rien? Conduire une femme dans sa maison, quand on n'a qu'un seul morceau de pain! et l'homme qui mange peu, ne peut.... je ne sais comment dire, compère? Et si elle a bon appétit, elle ne vivra pas de paroles. Ce sera là le diable, comprenez-vous?

DUOZZO. Ça se comprend de reste. »

La conversation continue ainsi. Menego dit qu'il attend la nouvelle récolte pour épouser une certaine GNVA. Duozzo lui dit, peu à peu, qu'il connaît un *quidam* qui n'attendra pas la récolte nouvelle pour faire manger la Gnva, et qu'il l'a emmenée depuis trois jours chez lui... — « Je ne le crois pas, » dit Menego; « mais c'est égal, allons toujours la voir pour lui faire dire la vérité. » Duozzo demande la permission d'aller chercher des armes, parce qu'il y a des loups dans les bois, et qu'il ne se soucie pas de se battre avec Nale, le rival de Menego. Celui-ci répond qu'il n'est pas besoin d'armes pour aller voir la Gnva, qu'il a son couteau, que cela suffit. (Il y a ici des plaisanteries très-équivoques et des jeux de mots singuliers.) Il ne connaissait pas son compère pour un poltron; mais à présent, il voit ce qui en est. Il ira seul... Mais voici Gnva fort à propos.

« MENEGO. Bonjour, ma mie Gnva, comment vas-tu?

GNVA. J'irais bien si j'avais du pain. Cette année-ci est encore une mauvaise année!

MENEGO. Je t'en ai apporté un gros morceau, que je te donnerai, sur ma foi, si tu veux me répondre sur quelque chose que m'a conté mon compère. »

Mais avant de répondre, Gnva veut chanter. Ils chantent,

et quand ils ont fini, Nale, le rival de Menego, se précipite sur lui l'épée à la main, en lui criant : « Je te tiens, je te tiens, traître! rends-toi! » Menego se sauve sans répondre, courant à droite et à gauche, recevant plusieurs coups. Il tombe par terre. Nale emmène Gnva, et Menego, resté à terre, dit : « Ai-je assez de malheur! cent pour un. Il m'a tout transpercé, et j'ai plus de trous que n'en a un crible. Quelle jolie existence j'aurais menée! j'y pense maintenant que je vais mourir. Confession! confession! je suis tout en sang; mais est-ce bien du sang? Duozzo, mon compère, va chercher le médecin; mais il demeure trop loin. Et puis, savoir s'il voudra venir, et quand bien même il viendrait, pourrait-il me guérir de mes blessures, le voudrait-il? Je suis sûr que je n'en guérirai jamais. Je resterai estropié toute ma vie, c'est sûr. Malheureux que je suis! il faut donc que je meure en ce moment-ci? J'avais bien deviné que je mourrais cette année, soit de blessures, soit de faim, dans ces pays dévastés. Et que t'importe, fou de Menego, de mourir de cela ou de faim? puisque je ne dois plus voir ma Gnva! Le cœur me dit cependant que je pourrais bien guérir! Dois-je me laisser mourir ou non? Que dois-je faire ou que ne dois-je pas faire? Si je me vengeais de ce chien de traître qui m'a ainsi mis en morceaux? Oui, j'en veux tirer vengeance! je veux qu'on sache partout qu'il m'a tué. Oh! que la peste t'étouffe, lâche! je te ferai aller aux galères! Je vais me tuer. On dira partout qu'il est mon assassin. Mais comment me tuerai-je? Voici le malheur, il y a plusieurs moyens; mais maintenant que j'en cherche, je n'en trouve plus! Où est le couteau? Maintenant que j'en

ai besoin, il n'y est plus! Je trouverai bien un moyen : je vais me manger sur place. Cela dépitera la famine. Personne que moi ne le saura, et on dira que ce misérable m'a tué, que les chiens ont mangé mon corps, et, de cette façon, il ira aux galères. Vous irez aux galères, l'ami; oui, aux galères! Ne vous impatientez pas, mon compère. Je vous lègue mon couteau et mes souliers. Cela s'appelle, j'espère, faire une mort enragée que de se manger soi-même! C'est cependant dommage de mourir si jeune! Adieu, Gnva, je ne te verrai plus. Je ne veux pourtant pas me manger, cela me ferait trop souffrir. Je veux m'étrangler. »

Un magicien arrive, Duozzo lui dit que Menego est devenu fou. Le magicien, moitié prêtre, moitié médecin, le guérit et lui rend l'espoir. Il lui dit qu'il verra sa Gnva tant qu'il voudra et qu'il aura du pain abondamment. Menego réconforté le remercie, et dit qu'il ne fut jamais si gaillard.

Puis viennent des prédictions à la Mathieu Laensberg. « Vous ne mourrez point cette année de famine, quoique vous fassiez fort maigre chère. Beaucoup de femmes enceintes mourront en couches. Il se fera grosses guerres, et, quand elles seront finies, il y aura la paix. Après la disette viendra l'abondance, et les hommes de biens (c'est-à-dire les riches) vivront heureux dans ce monde. Là-dessus, je vous quitte; il faut que je m'en aille. Je reviendrai dimanche ou une autre fois. »

La pièce finit par des excuses que vient présenter à Menego son rival; il prend par la main Gnva, qui lui jure

d'être à tout jamais son amoureuse, et on se livre à la joie en dansant et en chantant.

Le caractère du Meneghino moderne est le même, à quelques variantes près, que celui de Stenterello; même costume, même emploi, même bouffonnerie, et partant même engouement de la part de son public milanais.

« Meneghino, dit M. Frédéric Mercey, a remplacé Arle-
» quin et Brighella. Meneghino est l'enfant gâté des Mila-
» nais, le héros du théâtre de la Stadera; son talent con-
» siste surtout dans une espèce de gaucherie adroite, dans
» la façon plaisante avec laquelle il se heurte contre les
» murailles et trébuche contre les saillies du parquet sans
» jamais tomber, ni sans rien perdre de son sang-froid. »

Ses distractions et ses naïvetés sont pires que celles de Pierrot. Voyant passer, dans les rues de Milan, un peintre portant deux portraits sur ses épaules, Meneghino revint vers son maître, sans vouloir faire la commission dont il était chargé : « Je ne sortirai plus de la journée, dit-il, il m'arriverait malheur; j'ai rencontré un homme à trois têtes, cela n'est pas naturel. »

Une autre fois, rentré de nuit, Meneghino veut allumer sa chandelle et se met à battre le briquet dans l'obscurité. Il se cogne sur les doigts et laisse échapper pierre et amadou. Comment faire pour retrouver tout cela? Les idées lui viennent vite, quand elles viennent. Il cherche à tâtons la chandelle, il la trouve, court chez son voisin l'allumer, puis revient chercher sa pierre et son amadou. « Je savais bien que je les trouverais comme ça, » dit-il, et le voilà battant le briquet. L'étincelle jaillit, l'amadou petille, et il

l'approche de la chandelle qui l'éclaire : « Tiens ! elle est allumée ! » dit-il.

Une distraction fort commune chez lui, est de se prélasser dans la robe de chambre de son maître, de chausser ses pantoufles et de se coucher dans son lit. Les nombreuses volées qu'il a reçues ne l'ont jamais guéri de ce manque de mémoire. Il faut le voir servir à table, mettre le sucre dans la soupe en guise de sel, verser à boire sur la tête des convives, puis leur enlever leurs perruques pour les faire sécher dans le feu. Servir des bûches pour de la mortadelle de Bologne, et le vase de nuit pour la soupière. Il prend la chandelle pour la bouteille au vinaigre et répand le suif dans la salade. Il met le rôti avec les bottes sur la planche au pain. Il lui est souvent arrivé de jeter les habits de son maître par la fenêtre, qu'il prenait pour l'armoire, et mille autres faits semblables.

Pantalon lui voyant un bouton à l'oreille, lui en fit la remarque : « C'est que j'aurai entendu quelque chose de sale, » lui répond son valet. C'est le mot le plus spirituel qu'il ait jamais dit.

GIANDUJA.

Gianduja ou Girolamo sont le même personnage. Au théâtre *Fiando*, à Milan, il existe encore sous le nom de Girolamo, et joue en parlant le patois lombard les mêmes rôles de paysan bavard, poltron et gourmand que le Gianduja de Turin et de Gênes. Les Piémontais craignant, en 1802, que l'on vît quelque allusion politique dans le

nom de Girolamo (Jérôme) porté par un roi, le débaptisèrent et l'appelèrent Gianduja (Jean-de-la-Chopine).

Ce masque est originaire de Caglianetto, de la vallée d'Ondona, aux environs d'Asti, dont il parle le patois. C'est un paysan finaud, faisant la bête, un faux niais, ou plutôt un niais malin. Il a le genre d'esprit que l'on prête en Angleterre aux Irlandais. Il est beaucoup moins fantaisiste que Stenterello, et depuis qu'il est devenu Gianduja il n'a plus rien de la distraction de Meneghino et de Girolamo. On raconte de ce dernier le fait suivant :

« Un fermier des environs de Bergame avait emmené son valet Girolamo au marché, pour ramener le bétail qu'il voulait acheter. Le bétail se trouva être sept ânes. Après l'acquisition, il appelle Girolamo, et, après les avoir comptés devant lui il le charge de les conduire au logis. Girolamo ne fait aucune observation : « Sept! dit-il, c'est bien. » Il enfourche l'un et pousse les autres devant lui. Trois heures après il arrive devant la porte de son maître et compte ses ânes sans descendre de sa monture. Après avoir compté trois fois, il n'en trouve jamais que six : « Quel malheur! quel malheur! s'écrie-t-il avec désespoir. Si encore c'était à moi? Mais non! c'est le bien d'autrui et j'ai beau être honnête on m'accusera de négligence! Il faut absolument que je retrouve le septième. » Il pique sa monture et le voilà parti, cherchant partout, s'informant auprès de chaque passant. Rien! aucun renseignement. Infatigable, il fait ce métier pendant trois jours et trois nuits, ne prenant pas même le temps de manger. A la fin le pauvre animal sur lequel il était monté tombe d'épuise-

ment et de fatigue. Girolamo roule avec lui dans la poussière, se relève et trouve tout à coup ce qu'il cherchait : « Le septième ! le voilà retrouvé, dit-il, où diable s'était-il égaré ? » Et il s'en retourne chez son maître en laissant là le pauvre âne crevé de faim. »

Dans son histoire des marionnettes, M. Ch. Magnin dit : « Girolamo remplit à Milan le premier rôle dans toutes les farces, dans toutes les parodies, dans toutes les petites pièces à allusions satiriques, triple source dont s'alimente la fortune des *Fantoccini.* On a vu Girolamo jouer Pirithoüs, dans une parodie d'*Alceste,* poudré à blanc, avec ailes de pigeon et bourse. Dans cette farce, il accompagne Hercule aux enfers, et ses frayeurs pendant la route rappellent un peu les poltronneries qu'Aristophane prête, en pareille occasion, à Xanthias dans *les Grenouilles.* M. Bourquelot, en 1841, a trouvé Girolamo très-amusant dans une pièce en cinq actes : *Le terrible Maino, chef de brigands,* mélodrame avec accompagnement de poignards, d'évanouissements et de coups de pistolet.... Ajoutons que le plastron le plus ordinaire des plaisanteries de Girolamo est un Piémontais qu'on a grand soin de supposer parfaitement stupide, gracieuseté de bon voisinage que les Fantoccini de Turin ne manquent pas de renvoyer à leurs petits confrères de Milan. »

Gianduja (*planche* 34) porte une veste marron galonnée de rouge, un gilet jaune bordé de rouge, une culotte verte ou marron, les bas rouges, la perruque noire avec la queue rouge en trompette, dite à la Jeannot, type appelé précisément chez nous *queue rouge.* Sa physionomie est un mélange

de grossièreté et de malice. Les yeux grands, les arcades sourcilières très-développées, le nez épaté, les lèvres épaisses, le menton gras et les joues charnues rappellent assez la face du Silène antique.

Je l'ai vu à Gênes, au théâtre *Delle-Vigne*, faisant, dans son costume, le valet d'Ugolino, et venant, par ses lazzi, jeter un peu de gaieté au milieu d'un noir mélodrame, où Ugolino dans sa tour, avant de mourir de faim, voyait expirer tous ses enfants autour de lui. Dans ces moments critiques, Gianduja passait de temps en temps dans le sombre cachot; on ne sait pourquoi il avait la liberté d'agir ainsi, et, loin d'apporter tant soit peu de nourriture au moribond, il faisait des jeux de mots en patois sur cette terrible situation.

Je l'ai revu une autre fois, c'était à Cuneo, au pied des Alpes; le théâtre était en plein vent ou à peu près. L'entrée n'était pas chère : deux sous les premières et un sou les secondes. Les premières étaient au fond de la salle et voyaient fort mal, tandis que les secondes me parurent être les places privilégiées. Bien qu'arrivé un des premiers, je ne pus trouver de place qu'à la troisième banquette au milieu d'une bande de *ragazzi* qui mangèrent des pommes et des noisettes tout le temps de la représentation. Je m'étais informé d'avance auprès de l'impresario si la pièce qu'on allait jouer et qui s'appelait *La principessa Mirabella, ô qual è la cosa che fa di più piàcer alle donne*, était une pièce écrite et apprise, ou improvisée. « *Improvisato tutto, e sempre,* » me dit l'impresario en se redressant comme offensé de mon doute, « le Gianduja seul parle comme les paysans, » reprit-

il en me donnant mon billet. Je m'apprêtai donc à jouir de la comédie qui, par son titre de LA PRINCESSE MIRABELLE, ou *Quelle est la chose qui fait le plus de plaisir aux Dames*, promettait beaucoup. Je vis tout de suite que j'allais avoir affaire aux *burattini* primitifs, comme les marionnettes du Guignol des Champs-Élysées.

C'était d'abord un prince habillé de satin bleu-ciel à crevés de satin blanc, le manteau de velours jaune, la toque à plumes blanches, le tout galonné d'or et des paillettes sur toutes les coutures, et Gianduja dans son costume classique, tous deux perdus dans une forêt bleue sur un ciel rose, et cherchant un moyen de se procurer de la nourriture. Gianduja trouve plusieurs expédients, comme d'aller chez le boulanger du coin et le rôtisseur d'à côté. Son maître lui fait observer débonnairement qu'ils sont perdus dans une vaste solitude, que leurs chevaux sont harassés de fatigue et de faim, et qu'il ne désire plus qu'une chose, c'est la mort, car la princesse Mirabelle ne voudra plus le revoir s'il n'a accompli ses trente-sept volontés. Gianduja ne tient pas à mourir, il dit qu'il se croyait à Cuneo, ce qui est tout à fait hors du sujet et ce qui fait crever de rire la salle entière. Après avoir peu cherché, Gianduja trouve, du côté du quinquet de gauche, une source d'eau pure et limpide : les voilà sauvés tous les deux d'une mort certaine. Mais Gianduja pense toujours à déjeuner. Cette eau merveilleuse lui a creusé l'estomac; il n'a pas mangé depuis le matin, dit-il, gros comme une noix de pain... et puis, toujours marcher, c'est être par trop traître à son pauvre corps. « C'est bon pour mon



maître qui, au bout de ses courses, trouvera la Mirabelle, mais moi j'avalerais bien une tartine de pain avec des saucisses tout autour. » Et disant cela, la colique le prend, il se croit mort, recommande à son maître d'enterrer son corps après son décès, et, soit pour ne pas mourir sous ses yeux, soit une autre cause, il sort en se bouchant le nez, aux trépignements de joie des naïfs spectateurs.

L'action se déroule ainsi pendant quatre ou cinq tableaux qui sont toujours la même situation. A chaque tableau le cavalier amoureux recommence ses épreuves, jusqu'au moment où la princesse Mirabelle, une fort belle marionnette couverte d'or et de velours et faisant toujours le même geste, au moyen d'une ficelle tirée d'en bas par l'*impresario,* dit à son chevalier qu'elle l'accepte pour époux « parce qu'il a fait toutes ses volontés, et que ce qui plaît le plus aux femmes c'est l'obéissance des hommes. » Après quoi, Gianduja demande la main de la première dame d'honneur de la cour, en disant au public dans un *a parte* secret qu'il lui apprendra : « *Altra cosa che piace molto di più alle donne.* »

Sans Gianduja il n'y aurait pas eu de représentation possible. Le public bienveillant bâillait aux scènes d'amour et de rivalité, car il y avait un traître dans cette pièce; un traître vêtu comme Buridan, avec une barbe effroyable et des yeux louches. Aussi quand l'impresario sentait languir son public, il ne se gênait pas pour couper court à une scène et amener au milieu de la cour Gianduja, lequel, après s'être bien repu dans le palais, se livrait à des incohérences amoureuses vis-à-vis de la première sui-

vante venue, et lui faisant des propositions à la Jeannot, comme celle-ci : de venir boire dans un certain cabaret du vin où il y a un berceau avec de l'épine à deux sous le cruchon, d'y manger du macaroni au bord de la rivière qui a du fromage dessus, etc.

Gianduja est plus que jamais en faveur à Turin. Dans *la Prise de Delhi,* long et terrible mélodrame à grand spectacle, Gianduja, travesti en aide de camp d'un chef indien, réjouit l'assistance par ses réflexions, ses saillies et ses bons mots, toujours en piémontais. Il va et vient au milieu des soldats anglais en habits rouges et en pantalons blancs, ou des higlanders cerclés de leurs jupons et entortillés de leurs plaids classiques, aussi bien que parmi les brahmanes en costume de Turcs de bal masqué, vêtus de robes garnies de poil de chat et coiffés de turbans babyloniens en forme de moule à gâteaux. Gianduja traverse les champs de bataille, entre dans la place, en sort, assiste aux conseils de guerre, écoute l'énumération des morts et des blessés, sans s'inquiéter de rien. Il a peur partout, et de tout, bien que personne ne s'inquiète de lui, excepté le public.

ZACOMETO.

Zacometo, qui, en vénitien, veut dire *Giacometto* (Petit-Jacques), et qui s'appelait encore au siècle dernier Momolo (diminutif de Girolamo), est le *caratterista* vénitien. Vêtu ordinairement de calicot blanc, il se blanchit la figure comme Pierrot, sauf une large tache d'un rouge sanglant posée

brutalement sur une seule joue, et un bas rouge, comme les Vénitiens du quinzième siècle. Zacometo, quelque costume qu'il prenne, garde toujours sa chausse rouge. Cette variété du type fut peut-être créée par quelque compagnon de *la Calza.*

Il y a du Scapin, de l'Arlequin et du Stenterello dans ce personnage, aussi ses faits et gestes sont-ils très-variés. Lorsqu'il joue avec Brighella, qui est fin, rusé et grand diseur de bons mots, Zacometo est un niais, un badaud, un paillasse, au costume près. Dans *les Baruffe chiozzotte* de Goldoni, Zacometo remplit le rôle du niais, du bouffon; vêtu en pêcheur de Chioggia il garde encore sa joue et son bas distinctifs.

Ce personnage vient à Venise, jeter à travers n'importe quelle pièce *sostenuta*, ses plaisantes réflexions et ses fantastiques intermèdes. Il participe donc du caractère distrait de Stenterello, disant des choses très-malicieuses, dont il a l'air de ne pas se douter, commençant une phrase qu'il achève dans un autre acte, ou qu'il n'achève pas du tout, et regardant le public, lui parlant même sans avoir jamais l'air de le voir.

On peut dire que quand l'acteur chargé de ce rôle a du talent et de l'esprit, il lui donne une physionomie propre au peuple des lagunes. Plus de friandise que de gloutonnerie, plus de babil que de galanterie avec les femmes, une splendide paresse qui n'exclut pas beaucoup de vivacité, et comme qui dirait une alternative de somnolence rêveuse et de réveils soudains, enfin la pétulance et l'agilité du chat. Il représente assez bien le caractère du bar-

carole qui passe si promptement du sommeil, le ventre au soleil ou le corps balancé par le flot paresseux des paludes, au rire, aux lazzi et surtout à l'ironie contre les étrangers.

Ce personnage n'a jamais quitté Venise, et s'il s'absente parfois du théâtre de *San-Samuel* ou de celui de *San-Gallo*, c'est pour aller divertir, sous la forme de marionnette, les marchands et les pêcheurs, sur le quai des Esclavons.

JEANNOT.

Le personnage de Jeannot, type de paysan, valet naïf; dénaturant le sens de ce qu'il veut dire par la transposition des mots, qui semble avoir été créé en 1779 sur les théâtres forains par l'acteur Volange, n'en est pas moins un type fort ancien. De *Zanni* les auteurs florentins du seizième siècle ont fait GIANNI, GIANNINO et GIANNICCO, valets de comédie dans *la Pinzocheria* du Lasca, et dans *il Servigiale* de Cecchi, en 1561.

De là *Jeannin*, *Janin* (plaisant), *Jennicot*, *Janicot*, *Janot*, badins des farces françaises qui récréaient, au seizième siècle, le public en même temps que *Jean-de-l'Épine* ou du *Pont-Alais*, surnommé *Songe-Creux; Jean-de-Lagny*, *Tabary* et JEHAN-DES-VIGNES qui, « à en juger par la manière dont en a parlé B. Des Periers, dit M. Magnin, devait être le roi des tréteaux d'alors, et méritait d'être le héros des marionnettes. Son nom même, légèrement altéré et devenu Jean-de-la-Ville, est encore aujourd'hui celui d'un bonhomme

de bois, haut de trois ou quatre pouces, composé de plusieurs morceaux qui s'emboîtent et se démontent, et que nos joueurs de gobelets escamotent très-aisément. »

Jeannot (Giannino) reparaît dans les canevas et pièces de la Comédie-Italienne à la fin du dix-septième siècle, et dans le théâtre de Gherardi, où il joue entre autres un personnage de vieillard (1694).

Tout le monde connaît ses janotismes : il a vendu plus de cent bottes à un homme de paille, il achète un pain à un marchand de beurre :

« Moi, pour leur montrer mon adresse,
Je renversai les assiettes et les plats,
Je fis une tache sur ma veste, de graisse,
Sur ma culotte et mes jambes, de drap.
Et sur les bas que mon grand-père, de laine,
M'avait donnés avant d' mourir, violet.
Le pauv' cher homme est mort d'une migraine,
Tenant une cuisse dans sa bouche, de poulet. »

Le triomphe de ce type fut au siècle dernier. Laissons Grimm nous mettre au courant de ses faits et gestes :

« (Mai 1779.) Un nouveau spectacle établi l'année dernière à la foire Saint-Laurent vient d'attirer depuis deux mois et la ville et la cour, grâce au prodigieux succès d'une espèce de proverbe dramatique, dont nous sommes assez embarrassés de dire le sujet. Comment se dispenser pourtant de parler d'un ouvrage qui fait les délices de tout Paris, pour lequel on abandonne les chefs-d'œuvre de Molière et de Racine, et qui, à la cent douzième représentation, est encore plus suivi qu'il ne l'était à la première !

L'objet d'un si bel enthousiasme, l'idole d'une admiration si rare et si soutenue, l'homme enfin qu'on peut appeler, dans ce moment, l'homme de la nation, est un certain M. Jeannot qui joue, il faut l'avouer, avec la plus grande vérité, le rôle d'un niais, que l'on arrose d'une fenêtre comme don Japhet d'Arménie, qui, par le conseil de ses amis, va faire sa plainte au clerc d'un commissaire dont il est la dupe, et qui, après avoir été bien battu pour s'être avisé de vouloir se venger lui-même, est surpris dans la rue par le guet, et se trouve enfin dépouillé du peu qu'il possède, ce qui prouve sans doute très-clairement que ce sont *les battus qui payent l'amende*. Ce proverbe, qui sert de morale à la pièce, en est aussi le titre. L'auteur à qui nous sommes redevables d'une si noble production est M. Dorvigny. L'auteur a rassemblé dans le rôle de Jeannot plusieurs traits connus mais vraiment comiques. Quant à l'acteur (le sieur Volange) qui l'a fait valoir avec tant de succès, il donne bien plus que des espérances. On ne peut pas avoir un masque plus mobile et plus vrai, des inflexions de voix plus variées et plus justes, un jeu plus simple et plus naturel, une gaieté plus franche et plus naïve. Messieurs les gentilshommes de la chambre ont déjà fait quelques démarches pour le faire débuter sur un théâtre plus digne de sa gloire. »

En janvier 1780, Grimm parle encore de Jeannot :

« Jeannot ou M. de Volange, cet acteur si célèbre aux boulevards, cet homme unique qui avait fait tout l'été dernier l'admiration et les délices de la ville et de la cour, dont on avait gravé le portrait de vingt manières diffé-

rentes, qu'on trouvait en porcelaine de Sèvres sur les cheminées de toutes nos jolies femmes, qu'on allait voir modelé en cire dans le cabinet du sieur Curtius, entre M. de Voltaire et M. le comte d'Estaing, cet homme enfin, si rare et si fêté, a cru devoir déployer ses grands talents sur un théâtre plus digne de sa gloire que les tréteaux des *Variétés amusantes*. Il a débuté le 22 février 1780, jour à jamais mémorable, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, par les rôles des trois jumeaux de Colalto. » (Les trois bossus de Tabarin.) « Quoiqu'il y eût ce jour-là plusieurs autres spectacles intéressants, et notamment celui de la première représentation d'*Atys*, on ne se souvient pas d'avoir jamais vu à aucun de nos théâtres, dans les occasions les plus remarquables, pas même au triomphe de M. de Voltaire, une pareille affluence de spectateurs. Il n'y avait pas moins de monde dans les coulisses et dans les corridors qu'au parterre et dans les loges, et l'on fut obligé de renvoyer à la porte encore plus de curieux que l'on n'en put faire entrer. Eh bien, quel fut le succès d'un début suivi avec un empressement si extraordinaire? A quoi tient donc la plus brillante renommée? L'objet d'un si bel enthousiasme, l'idole des boulevards transportée dans ce nouveau temple y voit tomber tout à coup ses honneurs et sa gloire éclipsée. C'est en vain que la foule de ses adorateurs, qu'il avait entraînée après lui, ne cessait de l'applaudir et de lui crier avec attendrissement : *Courage, Jeannot, courage....*

» L'illusion s'était évanouie, le Roscius de la foire parut ici confondu dans la foule des acteurs les plus ordinaires.

On trouva son maintien décontenancé, sa voix grêle, son jeu non-seulement commun et trivial, mais encore froid et dépourvu de comique. Il paraît que sa figure et son organe ne peuvent guère se prêter qu'à l'expression la plus basse et la plus niaise; c'est le caractère qu'il a su saisir avec une vérité très-piquante, mais c'est le seul aussi qui lui soit propre : il n'a pas même, dans les autres rôles, le mérite d'une bonne caricature. Quoiqu'il ait été jugé ainsi dès le premier jour, tout Paris a voulu le voir, et son seul début a plus fait gagner à la Comédie-Italienne que toutes les nouveautés de l'année ensemble. O Athéniens! ce n'est pas ici la première de vos folies; et si les dieux vous sont propices, ce ne sera pas la dernière. »

« Je ne connais point, » dit mademoiselle Clairon dans ses Mémoires, « un acteur de ces spectacles forains nommé Volange; mais tout Paris convient également de la perfection de son talent aux Variétés amusantes. On l'a fait débuter à la Comédie-Italienne, où les ouvrages et les talents peut-être ne peuvent se comparer à ceux de la Comédie-Française, et, dans ce cadre, ce Volange si fameux n'a pu soutenir la comparaison du moindre des comédiens. »

JOCRISSE.

Le Jocrisse moderne, que les Piémontais et les Milanais semblent avoir copié dans leur *Gianduja*, et qui paraît être un personnage tout récent, date cependant du dix-septième siècle, puisqu'en 1625 nous le voyons parader sur les tréteaux avec toute sa bêtise traditionnelle.

Il en est de même pour Gringalet, qui, en 1634, à l'hôtel de Bourgogne, jouait les rôles de valet et servait d'interlocuteur à Guillot-Gorgu, quand celui-ci voulait s'adresser au public.

Lajingeole, si connu sur les théâtres de marionnettes et récemment remis au théâtre dans l'*Ours* et le *Pacha*, date aussi du commencement du règne de Louis XIII.

Nous voyons en 1656, dans l'ancienne troupe italienne, à Paris, un personnage dans le genre de Jocrisse, sous le nom de Jean Doucet. Voici ce qu'en disent les frères Parfait dans leur histoire du Théâtre-Italien :

« Nous ne connaissons cet acteur que par un passage de Loret que nous allons rapporter; mais ce passage laisse dans l'embarras de savoir si Jean Doucet fut un personnage imaginé par quelque acteur de la troupe, ou un rôle joué par un gagiste de la comédie. »

Muse historique de Loret du 14 *février* 1656.

« Mais à propos de comédie,
Il faut qu'en cet endroit je die,
Qu'un des jours passés, *Jean Doucet*,
Franc nigaut, comme chacun sait,
Pensa faire pâmer de rire
La reine et le roi, notre sire,
Et même tous les courtisans,
Par les mots naïfs et plaisants
Que proféra sa propre bouche,
Étant valet de Scaramouche
Sur le théâtre italien,
Où ce simple et naïf chrétien,
Sans avoir masque ou faux visage,
Joua fort bien son personnage. »

On retrouve ce personnage dans le ballet de l'*Amour malade*, exécuté à la cour le 17 janvier 1657.

Au commencement de ce siècle, le boulevard du Temple a eu deux niais célèbres, Bobèche et Galimafré. Sous sa veste rouge, son tricorne gris, surmonté d'un papillon, Bobèche fut le roi de la parade. Sa réputation était colossale, et ses succès étaient très-souvent dus aux grosses vérités et aux allusions malicieuses qui lui attirèrent parfois les réprimandes de la police. Bobèche allait jouer souvent chez les grands seigneurs, les ministres, les banquiers. Il fit des tournées en province, donna des représentations extraordinaires, et prit enfin la direction d'un théâtre à Rouen.

Galimafré n'a pas eu la renommée de Bobèche, c'était plutôt une espèce de Paillasse, un niais balourd; aussi son talent était-il plus apprécié par le bas peuple, qui préférait ses grosses bêtises aux malices de Bobèche. Galimafré a quitté le théâtre, sans pour cela quitter les planches; il s'est fait garçon machiniste à l'Opéra-Comique. Tel le traitait avec dédain qui ne savait pas que cet homme, remuant un châssis ou relevant un coulisseau, avait tenu la foule en extase devant lui!





ISABELLE.

FIORINETTA, ISABELLA, AURELIA, SILVIA, FLAMINIA, CAMILLE.

FIORINETTA.

Nous voyons que dans la troupe du *famosissimo* Ruzzante, il a existé une actrice du nom de Fiorina, nom patronymique ou nom de théâtre. Le Ruzzante l'a donné plusieurs fois à ses amoureuses, ainsi que plusieurs auteurs postérieurs, comme Tarabosco en 1560, Calmo en 1553. C'est tantôt Fiore, la douce villageoise, si belle que Ruzzante se meurt d'amour pour elle dans la pièce, *la Fiorina*. C'est tantôt la Fiorinetta (*planche* 33), l'apprentie courtisane que l'amour préserve du vice et rend digne de pardon.

Cette Fiorinetta, c'est la Philenie de Démophile et de Plaute remise en lumière au seizième siècle et transformée selon

le goût de la renaissance[1]. Il est très-curieux de suivre la transformation de ce type. Sur la scène antique, Philenie n'est qu'une courtisane amoureuse. Argyrippe n'est certes pas son premier amant et ne sera probablement pas le dernier. Elle se résigne à partager ses faveurs entre le père et le fils, après s'être abaissée à flatter et à caresser deux esclaves. Elle accepte ces souillures par amour pour le jeune homme.

La Fiorinetta est bien autrement intéressante, et la pièce de Ruzzante est meilleure que celle de Plaute. Tout le monde connaît l'*Asinaire* de celui-ci. La *Vaccaria* de Ruzzante est à peu près inconnue chez nous. Nous l'esquisserons légèrement. Comme Demenète, Placido est un seigneur marié à une femme riche, qui a gardé l'administration de sa fortune et qui fait gouverner ses revenus par un *fattore*, un intendant taillé à l'instar de l'*esclave dotal* de l'*Asinaire*. Placido se plaint à son valet Truffo (le Liban de Plaute) d'avoir passé sa vie en tutelle, et d'être encore *uomo fresco*, c'est-à-dire fringant, propre au plaisir, sans avoir jamais joui de rien au sein de l'opulence. *Madonna* Rospina le prive de tout, et, par sa vertu farouche, fait le tourment de la maison et de la famille : « Je n'ignore pas, dit-il, que mon fils Flavio est épris de la Fiorinetta, et que, depuis un an, il vit avec elle. J'en suis fort aise, c'est la liaison la plus heureuse qu'il puisse avoir. Il est trop jeune pour se marier. Je veux qu'il se case le plus tard possible. Dieu le préserve

[1] L'*Asinaria*, de Plaute, avait été traduite (*in terza rima*) par un inconnu, quelques années avant la *Vaccaria*, et représentée au monastère de San Stefano à Venise, en 1528.

d'une existence comme la mienne! Il faut qu'il profite de sa jeunesse. La Fiorinetta n'est pas, Dieu merci! une religieuse, l'espèce d'amante la plus périlleuse qu'il y ait. Ce n'est pas une femme mariée, autre source de dangers quand le mari est jaloux. Ce n'est pas non plus une débauchée qui me donne à craindre pour la santé de mon fils; c'est une enfant dont il a eu les premières faveurs et qui l'aime si tendrement, qu'elle ne veut pas souffrir d'autres hommes auprès d'elle. Mais je sais ce qui se passe maintenant dans ce jeune ménage. La mère de la Fiorina est une *ruffiana* qui veut vendre sa fille au riche Polidoro, parce que mon fils n'a plus d'argent à lui donner. Moi, je n'en ai pas. Ma femme tient tout sous clef, et son intendant est incorruptible. Il faut, mon cher Truffo, que, par ton art, tu viennes à bout de me voler, c'est-à-dire de dérober à ma femme la somme nécessaire à mon fils, pour que pendant un an encore il puisse n'être pas troublé dans la possession exclusive de sa maîtresse.

« Va, va, mon cher Truffo, j'autorise toutes tes fourberies. Je ne suis pas de ces vieillards grondeurs et incommodes qui agissent de manière à faire désirer leur mort. Je veux être le meilleur ami de mon fils, et faire pour lui ce que jadis mon père a fait pour moi. »

Fiorinetta aime Flavio, elle l'aime ingénument et de toute son âme. Elle ne dit pas comme Philenie à Cleœrete : Permettez-moi de le préférer à tous mes amants. Elle dit : Je ne veux pas d'autre amant que lui.

« Fiorinetta. Que me voulez-vous, ma mère?

Celega. Tu as encore, pour mon malheur, laissé entrer

Flavio à la maison, par la porte du jardin. Je ne t'ai rien voulu dire en sa présence. Mais réponds-moi, maintenant. Est-il possible que tu ne veuilles pas croire ce que je te dis? Tu sais cependant que ce que je dis est toujours vrai. Quand pour la première fois tu reçus les caresses de Flavio dont tu avais si peur, n'ayant jamais reçu celles d'aucun homme, je te disais de ne pas craindre. T'avais-je trompée, quand je te trouvai tout d'un coup si éprise de lui?

Fiorinetta. Cela est plus que vrai, ma mère.

Celega. Eh bien, pourquoi donc ne me crois-tu pas maintenant, quand je te dis de ne plus le laisser venir? Puisqu'il n'a plus rien à nous donner, il te ruinera.

Fiorinetta. Parce que je ne peux le renvoyer ainsi. Parce que, lui voulant du bien, je ne peux pas vouloir lui faire du mal en le quittant, et qu'on ne peut vouloir en même temps à quelqu'un le mal et le bien. C'est comme si on voulait que je ne vous aime pas comme ma mère; ce serait impossible.

Celega. Belle affaire, si tu mets en balance l'amour que te porte ta mère avec celui d'un amoureux! Je serai forcée, jusqu'à ce que tu deviennes une grande dame, d'aller mendier, parce que ton amant ne voudra pas aller porter ses chausses ailleurs! Tu crois qu'il t'aime? Eh! c'est le plaisir que tu lui procures qu'il aime et non pas toi! Moi, c'est bien différent.

Fiorinetta. Il verserait trop de larmes! Il pousserait trop de soupirs; il m'a tant de fois juré de m'aimer, il m'a fait tant de promesses....

Celega. Les larmes, les soupirs sont de légères preuves d'amour. Les serments sont toujours à la bouche des amoureux. Je n'ai jamais vu répandre des larmes, pousser des soupirs et faire des serments qu'à ceux qui ne donnent rien. Et ceux qui dépensent ne pleurent pas. Tu veux plaire et appartenir à Flavio tout seul. Cela, ma fille, est bon pour une femme riche de n'avoir qu'un seul amant; ce n'est pas ton cas.

Fiorinetta. S'il m'a fait du bien dans le passé, dois-je donc lui en être ingrate maintenant?

Celega. Du moment qu'il ne t'en fait plus, le passé est regardé comme nul. Mais supposons un peu que Flavio t'aime : crois-tu donc, par hasard, que les choses seront toujours ce qu'elles sont? Tu te trompes. Sitôt que tu commenceras à changer de visage, il changera d'idée.

Fiorinetta. Oh! je ne crains rien de cela.

Celega. Ce qu'on ne craint pas vient plus vite que ce qu'on craint. Voyons! Que manque-t-il à messer Polidoro de tout ce que doit avoir un homme riche?

Fiorinetta. Il est laid, désagréable. Je n'ai jamais vu une plus laide figure.

Celega. Il est si riche que cela cache tous ses défauts. Je ne trouve rien de plus laid et de plus désagréable que celui qui n'a pas d'argent.

Fiorinetta. Il est malade.

Celega. Quel malheur! Aussitôt que l'on voit un jeune homme un peu pâle, avec une égratignure à la jambe, ou une bosse au bras, tout de suite on dit : Il est malade!

Eh bien! supposons qu'il y ait quelque chose à dire. Est-ce qu'il n'y a pas beaucoup de tes pareilles dont on en puisse dire autant, et ce ne sont pas les plus abandonnées. Je ne te dirai plus qu'un mot. Si tu veux agir à ta guise, tu seras toujours une pauvre malheureuse; mais si tu veux m'en croire, tu seras bientôt riche et grande dame. Vois la Nina, qui jadis allait pieds nus et déguenillée, par les tavernes et autres lieux malhonnêtes, et qui aujourd'hui a tant d'habits de soie, tant de colliers de perles, et tant de domestiques pour lui obéir!

FIORINETTA. Soyez tranquille : la première fois que Flavio viendra me voir, nous parlerons de cela ensemble.

CELEGA. Imbécile enfant! tu ne connais pas ton mal. Sache que si tu aimes celui qui n'a rien à te donner, tous les autres tiendront les mains serrées. Notre avenir est dans la concurrence. Je t'ai déjà dit cent fois ce que tu as à faire. Si quelqu'un te fait quelque présent, soit un collier, soit un anneau, ou autre chose, montre-le vite à tous, afin que celui-ci, ne voulant pas paraître moins riche que celui-là, t'en donne un plus précieux. Il faut savoir faire bon accueil à chacun, causer avec tout le monde, et montrer que tu les aimes tous.

FIORINETTA. Vous voulez que j'aime tout le monde, comme j'aime Flavio?

CELEGA. Je ne dis pas que tu aimes chacun, mais que tu fasses semblant.

FIORINETTA. Ma mère, cela me serait une vie trop pénible. Je ne pourrai jamais faire le contraire de ce que je sens et de ce que j'ai dans le cœur. Je pense qu'il vaut mieux se

marier. Et je veux une plus belle existence que celle que vous me proposez. »

Dans une scène suivante, Fiorinetta, avec son amant, se montre aussi passionnée qu'elle a paru douce et craintive avec sa mère.

« Flavio. Pourquoi ne me laisses-tu pas partir, mon cœur? Pourquoi me retiens-tu? Est-ce pour rendre plus grand le chagrin que j'aurai de t'avoir quittée?

Fiorina. Crois-tu donc que je veuille déjà laisser mon âme s'éloigner de moi?

Flavio. La mienne restera avec toi, car tu es l'asile de tous ses plaisirs et de tout son bonheur.

Fiorina. Comment pourra-t-elle rester avec moi, puisque je n'existe plus sans Flavio?

Flavio. Ta mère veut pourtant que nous nous séparions.

Fiorina. Je causerai du chagrin à ma mère, mais rien ne me séparera de toi.

Flavio. Quand ce nouvel amoureux se présentera à toi, avec tant d'argent, tu changeras peut-être de sentiment!

Fiorina. Ah! Flavio, il ne faut pas me dire de ces choses-là. Pourquoi parler ainsi? Sache que tout l'or du monde n'est pas suffisant pour me faire changer de sentiment pour toi. Non, mon cœur n'est pas à vendre comme une marchandise sur la place, et si l'amour que je te porte ne suffisait pas pour me faire persévérer dans mon dessein, le projet de ma mère le ferait. Elle veut me séparer de toi, toi la seule chose que j'aime au monde! Elle ne se réjouira pas longtemps de me posséder. Je me donnerai

un coup de couteau dans le cœur, ou je m'arracherai la vie d'une autre façon.

Flavio. Non, il faut que tu vives, toi. Laisse-moi mourir, moi qui, restant privé de toi, serais privé du plus grand bonheur qu'on puisse désirer. La joie et les plaisirs ne te manqueront pas dans la vie.

Fiorina. Tu veux que je vive, mais l'existence sans toi sera pire que la mort! Dis-moi, quel plaisir sera plaisir pour moi sans mon Flavio? quelle joie me sera joie? quel délice me sera délice sans toi?

Flavio. Si, en mourant, ne mourait pas l'espérance de ne plus te voir jamais, ce qui est le plus grand bien qu'il y ait, sache, mon cœur, qu'aucun homme ne mourrait plus content que moi, pouvant se glorifier de mourir d'amour pour la plus belle jeune fille qu'ait jamais créée la nature.

Fiorina. Si jamais je reste vivante après toi, Flavio, sache bien que ma vie sera tellement amère et pleine de tourments que la mort me paraîtra douce en comparaison. Mais afin qu'il ne soit pas dit que j'éprouverai jamais aucun autre plaisir, après ta mort, je m'efforcerai de vivre, et de prolonger cette misérable existence si longtemps, que cette peine compensera un peu la perte d'un amant aussi charmant et tant chéri. Écoute, Flavio, rends-moi le service le plus pieux que tu puisses me rendre : prends ton épée, et traverse-m'en le cœur. La vie ne m'est chère qu'à cause de toi; elle t'appartient, c'est ton bien : si tu veux mourir, emporte-la avec toi.

Flavio. Ah! ma dame chérie, si je pouvais plutôt joindre

mon âme à la tienne et n'en faire qu'une! Je m'ôterais la vie volontiers pour te la donner. Ne serait-ce pas le meilleur emploi que j'en pusse faire?

Fiorina. Tu augmenteras mon bonheur et ma vie en joignant ta bouche à la mienne.

Flavio. Ah! bouche délicieuse! Suis-je assez malheureux!...

Fiorina. Serre dans tes bras ta Fiorinetta, mon Flavio!... Flavio, je me sens mourir.... Au secours! »

Vezzo et Truffo accourent pour lui faire reprendre connaissance; mais Vezzo dit qu'il n'a pas d'eau rose; et Truffo, qui a vendu ses souliers pour en donner l'argent à Celega afin qu'elle reste tranquille, n'a pas de quoi en acheter.

« Flavio. Écoute, Fiorinetta, ma bien-aimée : est-ce donc là la preuve de l'amour que tu dis avoir pour moi, de vouloir mourir la première? Pourquoi n'ouvres-tu pas tes yeux pleins d'amour? Ne me cache pas la lumière de ma vie. N'est-ce pas déjà trop d'avoir à pleurer sur mon propre malheur, sans que tu veuilles y ajouter le tien? Fiorinetta! tu ne réponds pas à ton Flavio? Remue donc tes douces lèvres et réponds-moi! »

Truffo et Vezzo courent à droite et à gauche, cherchant un moyen de lui faire reprendre ses sens. Truffo crie tout à coup : « Revenez à la vie, nous avons l'argent! » Flavio, heureux de savoir qu'ils ont su dérober au *fattore* l'argent qui doit apaiser Celega et faire leur bonheur à tous deux, lui dit : « Nous n'avons plus raison de nous attrister.... entends-tu? ils ont apporté l'argent. »

Fiorina. Ah! mon Dieu! où suis-je?

Flavio. Dans les bras de ton Flavio.

Fiorina. Flavio, que ne me laissais-tu mourir? Je mourais si heureuse entre tes bras! »

Truffo et Vezzo se font part de leurs réflexions et disent que l'argent a plus de vertu que l'eau rose pour faire revenir des évanouissements.

« Flavio *à Fiorinetta.* Prends courage, ma vie, mon bien. En dépit de la fortune adverse, nous nous réjouirons plus que jamais. (*Aux valets.*) Mais qui a l'argent de vous deux? »

Dans la pièce de Plaute, Liban et Léonide, les deux esclaves fourbes, font longuement désirer l'argent au jeune couple. Il en résulte une scène burlesque d'une grossièreté inouïe, où le maître est forcé d'embrasser les genoux d'un de ses valets et de porter l'autre sur ses épaules. Philenie est condamnée à les caresser, ce qui ne paraît pas lui coûter beaucoup, car elle leur offre d'elle-même des baisers et leur prodigue les plus tendres épithètes sans se faire prier. La Fiorinetta est trop chaste et le Flavio trop sérieusement épris pour qu'il en soit ainsi. La scène n'en est pas moins comique, à cause d'une longue histoire très-plaisante, racontée à deux, en dialecte, par Vezzo et Truffo, et qui ne sert qu'à impatienter les deux amants. Enfin, après avoir fait semblant de douter de la parole de son jeune maître, Vezzo exige que celui-ci embrasse tendrement sa maîtresse en manière de serment inviolable. Après quoi, il se regarde comme assuré de sa protection dans les dangers où il s'est jeté pour le servir.

Dans l'*Asinaire*, Démenète, le père de l'amant, demande et obtient, pour prix de sa complaisance, les faveurs de Philenie. Le jeune homme y consent, pour conserver ses plaisirs. La femme acariâtre du vieillard surprend cette orgie, tance le fils, menace le père et l'emmène en le battant. Scène d'un grossier réalisme.

Ruzzante est un réaliste aussi, il appelle les choses par leur nom et ne farde point les mœurs brutales et licencieuses de son temps. Mais il appartient à la renaissance, son esprit tend à l'idéal, et il complète la destinée de la courtisane par un cinquième acte de son cru, qui est certainement le meilleur de la pièce.

Après avoir habilement adouci les monstruosités du texte antique, pour n'en conserver que le comique, comme, par exemple, de faire de la velléité du vieillard pour la courtisane une simple plaisanterie en manière de leçon à son fils, et de la soumission du fils une feinte avec l'arrière-pensée de soustraire à temps la Fiorina à cet opprobre, le Ruzzante entre dans un dénoûment romanesque.

La mère de Flavio, *madonna* Rospina, s'arrête au seuil de la Celega, au moment d'éclater. Elle rentre en elle-même, et, avec beaucoup de prudence et de dignité, elle s'accuse d'être la cause de tout le mal. Elle a manqué d'indulgence et de libéralité, elle a poussé son fils au désespoir, son époux au vice, ses valets aux rapines. Elle va trouver Celega et lui montre tant de douceur et de pitié, que cette misérable se repent et se retire dans un couvent, après avoir avoué que Fiorinetta n'est pas sa fille, mais une enfant qui lui est tombée sur les bras dans les tumultes

et les hasards de la guerre, « qui ont bouleversé les États et amené des événements en dehors de toutes les prévisions humaines ». Elle fait allusion aux guerres de Charles VIII et de Louis XII. Voici déjà Fiorina purifiée de cette triste parenté avec la Celega, et l'effet de sa constance produit de bons fruits, le pardon de la mère de son amant, le repentir de sa mère supposée. La manière dont la Celega s'excuse de ses mauvais desseins est assez frappante :

« Celega. Sachez, madame, que sous les misères de la vie disparaissent quelquefois les bonnes pensées. Ceci est la faute de la fortune, qu'avec raison on dit aveugle. Je dis ceci pour moi, qui, non pour devenir riche, mais pour me soustraire à l'horreur de l'indigence, ai fait ce qu'on m'a vu faire jusqu'à ce jour. Et pourtant, quand cette enfant me tomba dans les mains, je n'avais que de bons desseins sur elle; mais le peu de soucis que les grands et les puissants prennent du pauvre monde me fit changer d'avis.... Et puis, la puissance des grands nous égare, nous ne savons pas refuser ce qu'ils exigent. Que pouvais-je faire pour préserver cette enfant d'un cavalier aussi volontaire et aussi noble que votre fils? »

La Celega disparaît et *madonna* Rospina appelle son fils : « Vous ne sauriez, lui dit-elle, être ainsi debout et courir chaque nuit, par ces temps de carnaval, sans que je m'en inquiète. Allez chercher votre amante et amenez-la dans notre maison.... Ce que je veux faire de bon et de bien, tu le sauras plus tard. »

Flavio. Je reconnais maintenant qu'il n'est point d'amour égal à celui d'une mère.... *O madre! madre!* avec quel lan-

gage, avec quelle parole pourrai-je vous bénir autant que vous le méritez ! »

Ici vient une scène excellente, du plus haut comique, entre Placido et Rospina, le père et la mère de Flavio. Le mari se réjouit de l'heureux changement de sa femme. Il dit que les choses les plus favorables sont celles auxquelles on s'attend le moins.

« Rospina. Vous avez raison, Placido; car qui eût prévu il y a mille ans que Flavio prendrait femme aujourd'hui?

Placido. Que dis-tu là, ma femme?

Rospina. Tout à l'heure, vous verrez ici Fiorinetta pour célébrer la noce.

Placido. Et tu consentirais à une pareille chose?

Rospina. Pourquoi non?

Placido. Est-ce donc là une femme pour notre fils?

Rospina. N'avez-vous pas dit mille fois qu'il faudrait faire mille fois l'épreuve d'une femme avant de l'épouser?

Placido. Ce n'est pas le cas. Je parlais des grandes dames. Mais celle-ci est une femelle de la plus basse extraction.

Rospina. Je vous ai entendu dire que, pourvu qu'une femme fût propre à réjouir l'âme de son mari, elle devait être choisie, sans égard à sa naissance.

Placido. Mais celle-ci est sans dot!

Rospina. Combien de fois ne vous ai-je pas entendu maudire ceux qui cherchent une grande dot, et qui par là s'achètent une corde pour se priver de la liberté?

Placido. Je disais cela pour plaisanter.

Rospina. Et Flavio l'a pris au sérieux.

Placido. Et tu souffriras qu'il en soit ainsi?

Rospina. Je ferai envers lui comme je vous ai vu faire.

Placido. Faites donc; mais quant à moi, je n'y donnerai jamais mon consentement.

Rospina. Si fait! et même vous ouvrirez le bal de noces s'il le faut.

Placido. Non, j'irai à la campagne pendant cette fête.

Rospina. Allons! faites bon visage et réjouissez-vous des jours heureux qui vont venir.

Placido. Tu le veux ainsi? eh bien, soit! »

On donne un grand bal, et la pièce finit, à l'italienne, par des chansons et des danses.

Cette Vaccaria de Ruzzante est excessivement remarquable, d'autant plus que, laissant de côté toute l'ordure antique de *l'Asinaire*, il a su en tirer une pièce romanesque, divertissante et d'un comique plus naïf et plus vrai. Dans l'histoire de Fiorinetta, élevée dans le mal par la Celega, et devenant par ses sentiments, sa constance et sa sincérité, l'épouse légitime du beau Flavio, on pourrait voir la réhabilitation de la courtisane. Mais on se tromperait: Fiorinetta n'est pas et n'a jamais été une courtisane, surtout une courtisane de cette époque-là. Elle n'en a ni les allures ni les sentiments. Une exploiteuse lui fait connaître, malgré elle, un homme. Il était jeune, beau, aimable, sincèrement épris. Elle s'est attachée à lui; elle serait morte plutôt que d'appartenir à un autre. La matrone Rospina, en la mariant à son fils, n'a fait que lui rendre l'honneur que son fils lui avait enlevé. La mère de Flavio n'eût jamais reçu dans sa maison Philenie, la courtisane antique.

Le costume de Fiorinetta devait être d'une grande recherche et d'un grand goût. C'est le temps où les raffinements de la toilette reprennent la plus grande place dans la vie des femmes. « Je sais très-bien, dit Isotta dans *l'Anconitana* de Ruzzante, comment il faut faire les ouvrages de chemises et de gorgerettes brodées en or et en soie; comment il faut habiller une dame, et quelles sont les couleurs les plus avantageuses aux brunes et aux blondes; et quels vêtements accompagnent le mieux les devises et livrées : les couleurs qui signifient amour, espérance, jalousie, et autres choses du même genre; comment se doivent porter les *faldigie*, comment la coiffe à franges réussit mieux, soit qu'elle cache tous les cheveux, soit qu'elle en laisse voir un doigt ou deux; à quelles femmes conviennent le mieux les boucles d'oreilles, et s'il vaut mieux les porter de perles, ou de fil d'or, en torsades ou en anneaux; les différentes formes de corset, pour faire paraître la gorge délicate ou montrer plus ou moins les seins; les colliers, carcans, chaînes d'or, rangs de perles qui font paraître la femme plus imposante. Je sais aussi de quelles sortes d'anneaux les doigts doivent être ornés; comment doit marcher une femme; de quelle façon elle doit rire, tourner les yeux, faire la révérence et les mouvements qui dénotent la grâce et l'honnêteté; comment on doit orner un vêtement et les nouvelles façons d'assembler les étoffes de couleurs différentes pour les faire paraître plus jolies.... Quelques femmes portent leurs cheveux cachés ou peignés également de façon que l'un ne passe pas l'autre; d'autres les portent comme en désordre, ce qui les rend plus gracieuses et plus belles, etc. »

Mais à la renaissance le goût fut plus qu'à aucune autre époque tourné à l'imitation des Grecs et des Romains. Les actrices ne portaient guère les vêtements de leur temps que par force majeure dans les pièces d'actualité. Toutes les comédies antérieures de quelques années devenaient *anciennes* et étaient représentées *à l'antique*, c'est-à-dire en costumes de fantaisie, comme les employaient dans leurs tableaux les peintres de cette époque.

Rabelais raconte dans sa *Sciomachie* qu'à Rome, en 1569, au milieu des seigneurs, des hommes d'armes, des gens de pied et de cheval, qui devaient figurer un tournoi, Diane et ses nymphes paraissent tout à coup et jouent une petite scène, qui se termine par l'enlèvement simulé d'une nymphe par quelques soudards. Réclamation de Diane aux soudards enfermés dans une citadelle de carton, refus de ceux-ci; Diane et ses nymphes vont demander secours et vengeance aux chevaliers. L'assaut est donné, et le spectacle commence. « Diane portait sur le sommet du front un croissant d'argent, la chevelure blonde, éparse sur ses épaules, tressée sur la tête avec une guirlande de laurier, tout « introphiée » de roses violettes et autres belles fleurs; vêtue sur sa soutane et « verdugalle » de damas rouge cramoisi à riches broderies, d'une fine toile de Chypre toute battue d'or, curieüsement plissée, comme si fût un rochet de cardinal, descendant jusqu'à mi-jambe, et par-dessus une peau de léopard bien rare et précieuse, attachée par de gros boutons d'or sur l'épaule gauche. Ses bottines dorées, entaillées et nouées à la « nymphale », avec quelques cordons de toile d'argent. Son cor d'ivoire pendant sous le

bras gauche. Son carquois, précieusemet orné de perles, suspendu à l'épaule droite par de gros cordons et houppes de soie blanche et incarnat. Elle tenait en main droite une javeline argentée. Les autres nymphes différaient peu en accoutrements, excepté qu'elles n'avaient le croissant d'argent sur le front. Chacune tenait un arc « turquois », bien beau, en main, et le carquois comme la première. Quelques-unes sur leurs épaules portaient des peaux d'Afrique de loups-cerviers ou de martre. D'autres menaient des levriers en laisse, ou sonnaient de leurs « trombes. » C'était belle chose les voir. »

Dans la troupe des *Intronati* (de 1550 à 1560), les amoureuses, dont nous ignorons le véritable nom, y paraissent sous les noms de LELIA (1551), BEATRICE et ISABELLA. En 1570, la belle Armiani, née à Vicence, poëte, musicienne et comédienne de talent, devient bientôt célèbre par toute l'Italie. La troupe des *Confidenti*, qui vint en France en 1572, avait pour amoureuse une actrice d'une grande beauté et douée de grands talents littéraires. C'était la CELIA, dont le nom était Maria Malloni. Le cavalier Marino la surnomme dans l'*Adone* « une quatrième Grâce », et Pietro Pinelli composa à sa louange tout un volume de vers: *Corona di lodi alla signora Maria Malloni, detta Celia, comica*. Elle jouait également bien la *commedia dell' arte* et la *commedia sostenuta*, la tragédie et la pastorale. Elle était surtout remarquable, selon le comte Ridolfo, dans le rôle de Silvia de l'*Aminta*.

Vers la même époque, la troupe des *Gelosi* possédait comme amoureuse « la belle et trop tendre LIDIA de Bagna-

cavallo », dit M. Charles Magnin; « sa passion jalouse et trop peu déguisée pour son camarade Adriano Valerini fit quelque peu de scandale, chose rare à cette époque, où les comédiennes ne se piquaient de rien tant que de vertu. »

En 1577, la signora Prudenza, jeune actrice de Vérone, vint avec Flaminio Scala à Paris et à Blois.

ISABELLA.

En 1578, Flaminio Scala engagea dans la troupe des *Gelosi*, alors à Florence, une jeune fille, née à Padoue en 1562, nommée Isabella, à peine âgée de seize ans, belle, remplie de talent et très-vertueuse. Francesco Andreini, qui jouait les Capitans dans la même troupe, devint amoureux d'elle et l'épousa. L'année suivante (1579), Isabella mit au monde un fils, G. B. Andreini (*Lelio*).

C'est d'abord sous le nom d'Accesa (l'*Amoureuse*) qu'Isabella fut admirée et applaudie dès ses premiers débuts, et nommée membre de l'académie des *Intenti* de Pavie. Elle fut la plus célèbre actrice de son temps, honorée des plus illustres suffrages, tels que ceux du Tasse, de Ciabrera, de Marino, sans parler des cardinaux, des princes et des souverains. Un portrait couronné d'Isabella fut placé entre ceux de Pétrarque et du Tasse, dans une fête qu'un de ses plus grands admirateurs, le cardinal Aldobrandini, lui donna à Rome.

Isabella (*planche* 36) était l'âme, l'honneur, le soutien de la troupe des *Gelosi*. Elle vint en France avec la troupe en 1584, et là, comme en Italie, Isabella, alors âgée de

vingt-deux ans, ne se fit pas moins distinguer par sa conduite sage et réservée, qu'admirer par la diversité de ses talents. Il en fut de même quand Isabella revint en France, appelée par Henri IV, en 1600.

Thomas Garzon dit dans sa *Place universelle :* « La gra-
» cieuse Isabelle Andreini, l'ornement le plus brillant de
» la scène et du théâtre, autant recommandable par sa
» vertu que par sa beauté, a illustré la profession de comé-
» dien de façon que, tant que le monde durera et jusqu'à
» la fin des siècles, le nom de la célèbre Isabelle Andreini
» sera en vénération. »

Du Ryer présenta à la belle Accesa, qui ne fut connue en France que sous son nom d'Isabella (lequel devint Ysabella, Yzabelle et Zirzabelle), une supplique en vers au moment de son départ en 1604.

A Isabelle, comédienne.

« Je ne crois point qu'Isabelle
Soit une femme mortelle;
C'est plutôt quelqu'un des dieux
Qui s'est déguisé en femme,
Afin de nous ravir l'âme
Par l'oreille et par les yeux.

Se peut-il trouver au monde
Quelque autre humaine faconde
Qui la sienne ose égaler?
Se peut-il, dans le ciel même,
Trouver de plus douce crème
Que celle de son parler?

Mais, outre qu'elle s'attire
Toute âme par son bien-dire,
Combien d'attraits et d'amours
Et d'autres grâces célestes,
Soit au visage ou aux gestes,
Accompagnent ses discours!

Divin esprit, dont la France
Adorera l'excellence
Mille ans après son trépas,
(Paris vaut bien l'Italie)
L'assistance te supplie
Que tu ne t'en ailles pas. »

Mais, malgré de telles instances, Isabelle quitta Paris. Forcée de s'arrêter à Lyon par suite d'un accident, elle y mourut au milieu d'une fausse couche, le 10 juillet 1604. Les plus grands honneurs lui furent rendus. Pierre Mathieu rapporte l'événement dans son *Histoire de France sous le règne de Henri III* (Paris, 1609); et Nicolo Barbieri (Beltrame), qui faisait partie de la troupe, raconte que le corps municipal de la ville de Lyon honora la sépulture de la comédienne par des marques de distinction. « Les échevins », dit M. Charles Magnin, « envoyèrent aux obsèques de la grande artiste les bannières de la ville, avec leurs massiers, et la corporation des marchands suivit le convoi avec des torches. Le mari de cette femme célèbre, Francesco Andreini, fit graver sur sa tombe une épitaphe qu'on peut lire dans Mazuchelli, et qui existe peut-être toujours à Lyon, où on la voyait encore à la fin du dernier siècle. Cette épitaphe se terminait ainsi : « . . . . . *Religiosa, pia, musis amica et artis scenicæ caput,*



hic resurrectionem exspectat..... » J'ajouterai qu'on frappa à l'effigie d'Isabella Andreini une belle médaille, avec son nom suivi des deux lettres C. G., qui signifie *comica Gelosa* (comédienne de la troupe des *Gelosi*), et ayant au revers une Renommée avec ces mots : « *Æterna fama....* » Elle avait mérité toutes ces distinctions non-seulement par la richesse d'imagination qu'elle déployait dans la *commedia dell' arte*, mais par plusieurs productions imprimées tant en vers qu'en prose. Pendant ses divers séjours à Paris, dont le dernier eut lieu en 1603, elle s'était acquis l'admiration de la cour et de la ville, et jouissait d'une faveur toute particulière auprès de Marie de Médicis et de Henri IV. »

On a d'elle des sonnets, des madrigaux, des chansons, la *Pastorale de Myrtille,* imprimée à Vérone, 1588. *Canzonniere,* Milan 1601. Avec elle mourut aussi la troupe des *Gelosi.*

Au commencement du dix-septième siècle, les amoureuses des différentes troupes italiennes étaient Renemia, Lucia, Pandolfina, Lucrezia, Virginia.

Lavinia, dont le véritable nom était Diana Ponti, *comica desiosa,* actrice et poëte (1580), trouva, au rapport de L. Riccoboni, dans l'héritage de son père, comédien comme elle, un assez grand nombre de canevas, revêtus de la précieuse signature autographe de saint Charles Borromée. L'explication de ce fait curieux est celle-ci : Adriano Valerini avait été appelé à Milan. Malgré la tolérance du clergé italien pour les comédiens, le gouverneur de la ville, en proie à je ne sais quel scrupule de conscience, fit suspendre les représentations de la troupe que dirigeait Valerini. Celui-ci réclama. Le gouverneur s'en

remit à la décision de l'archevêque, qui était Charles Borromée. Le bon prélat manda le comédien en sa présence, l'interrogea, l'écouta et lui permit de rouvrir son théâtre, à la condition de lui soumettre ses canevas. Il signait de sa propre main ceux qu'il approuvait. Un des plus grands saints de l'Église lisant et approuvant les canevas de la *commedia dell' arte* est un trait de mœurs qui a sa couleur. Nicolo Barbieri (Beltrame) dit dans son *Discorso alle commedie* que Braga, le Pantalon de la troupe de Valerini, ainsi que le Pedrolino, possédaient encore de son temps (1634) des manuscrits approuvés et signés par saint Charles Borromée.

En 1601, Virginia Ramponi remplissait les rôles d'amoureuses dans la troupe des *Gelosi*. G. B. Andreini devint amoureux d'elle, et l'épousa en 1601. Il composa pour elle sa première pièce sous le titre de FLORINDA, à cause du nom que portait au théâtre sa bien-aimée. Elle mourut vers 1634.

Dans la troupe française de l'hôtel de Bourgogne, une actrice italienne jouait en 1617, sous le nom francisé de FLORENTINE, les rôles d'amoureuses et les filles de Gros-Guillaume.

Dans la troupe des *Fedeli*, en 1624, Margarita Luciani, femme de Girolamo Gavarini (le capitaine Rhinocéros), mourut quelques jours après son mari et aussi dévotement que lui.

En 1633, LIDIA, actrice d'un grand mérite, seconde femme du directeur de la troupe, G. B. Andreini.

Vers 1652, Eularia Coris, jeune et charmante comé-

dienne, fut une des dernières actrices qui soutinrent par leur talent la troupe des *Fedeli*, alors très-affaiblie. Elle contribua, avec Lidia, au succès d'une pièce dramatique et dévote intitulée *la Maddalena lasciva e penitente*, jouée pour la première fois en 1607.

« La liste des personnages est curieuse », dit M. Charles Magnin; « outre Madeleine, Marthe et Lazare, les principaux acteurs sont l'archange Michel et plusieurs anges, la Grâce divine, trois amants de Madeleine, son page, ses servantes, son sommelier, son cuisinier, ses deux nains et trois vieilles de mauvaise renommée, *di bassa stima*. Dans les trois premiers actes, il n'est question que de galanteries, de fêtes, de festins. Madeleine, livrée à tout l'emportement des sens, ferme l'oreille aux sages conseils que lui donne Marthe, sa sœur. Dans le troisième acte, pénitente et contrite, elle renonce aux plaisirs, se couvre d'un cilice, est favorisée de visions extatiques, et monte enfin au ciel, portée sur les bras de quinze chérubins, tandis que l'archange Michel et la Grâce divine exhortent l'auditoire à suivre l'exemple de la pécheresse réconciliée. »

Agata Calderoni, connue sous le nom de Flaminia en Italie, fut la grand'mère de Virginia Baletti, épouse de Riccoboni (Lelio), qui prit elle-même le nom de théâtre (*Flaminia*) devenu héréditaire dans la famille.

AURELIA.

« Est-ce vous, Aurelia? la belle Aurelia! vous dont les richesses sont moindres que les attraits, et Dieu sait com-

bien vous êtes riche! Vous dont la beauté et la bonté égalent la richesse et la générosité, daignez me répondre, mon espoir, ma vie, mon avenir! Daignez accepter mes services, laissez-moi vous suivre, afin de lire dans vos yeux jusqu'au moindre de vos désirs. Commandez-moi tout ce qu'il est humainement possible de faire, et je suis prêt à l'exécuter; je me donne à vous corps et âme; je suis votre esclave. »

Aurélia répond : « Êtes-vous Horace? Non! vous n'êtes point l'homme que j'aime, et qui ne sera mon esclave qu'en devenant mon maître. Retirez-vous, je ne dois pas vous écouter. Si vous n'avez autre chose à me demander que mon amour, réclamez de moi toute autre aumône, mais non pas celle de mon cœur. »

Tandis qu'en Italie les rôles d'amoureuses avaient pour interprète Orsola Bianchi, née à Venise, ils étaient remplis en France par sa sœur Brigida Bianchi, connue sous le nom d'Aurélia. Elle vint à Paris vers 1640 avec Tiberio Fiurelli, en repartit l'année suivante, et n'y revint qu'en 1645 avec son père Giuseppe Bianchi, directeur de la troupe, ses sœurs Luigia et Orsola et son mari Marc Romagnesi (Orazio).

Aurélia composa en 1659 une pièce, l'*Inganno fortunato*, qu'elle dédia à la reine mère. Voici ce qu'en dit Loret dans sa *Muse historique* du 31 mai 1659 :

Aurélia, comédienne,
Comédienne italienne,
Comme elle est un fort bel esprit
Qui bien parle et qui bien écrit,

A fait un présent à la reine
D'un livre sorti de sa veine,
En fort beau langage toscan,
Dont on a fait bien du cancan, etc.

La reine mère trouva la pièce à son gré, et en remercia Aurélia en lui faisant un cadeau dont Loret parle en ces termes :

Pour récompenser Aurélie
De la pièce belle et jolie
(Sous le nom de Comedia
Qu'à la reine elle dédia),
Cette princesse libérale,
Dont l'âme est tout à fait royale,
Au jugement des mieux sensés,
Lui fit présent, ces jours passés,
D'une paire, en pendants d'oreille,
De diamants beaux à merveille,
Ouvrage exquis, rare et brillant,
Travaillé des mieux, et valant
(Ainsi que m'a dit certain homme)
De trois cents pistoles la somme.
J'ai vu moi-même ce beau don,
Et je jure, par Cupidon,
Vainqueur des plus fameux monarques,
Que quand je vis ces riches marques
De la gratitude et bonté
De cette auguste majesté
Envers ladite demoiselle,
J'en fus ravi pour l'amour d'elle,
Car plus de deux ans il y a
Que j'aime cette Aurélia,
Pour son esprit et gentillesse;
Et je n'apprends qu'avec tristesse
Qu'icelle doit partir mardi,

Soit devant, soit après midi,
Et retourner en diligence
A Rome, Venise ou Florence,
Pour exercer en ce lieu-là
Les aimables talents qu'elle a.

Aurélia partit de Paris à la fin de juin 1659, mais elle ne fut qu'un an absente. Ayant appris la mort de Romagnesi, son mari, elle y revint en 1660, rentra au théâtre et ne se retira qu'en 1683. Elle resta à Paris après sa retraite, et vécut encore assez longtemps. Elle demeurait dans la rue Saint-Denis, près le couvent du grand Saint-Chaumont, où elle mourut âgée de quatre-vingt-dix ans en 1703.

C'était une fort jolie femme, qui avait un grand goût pour se mettre, et qui aimait passionnément la toilette. Mademoiselle Belmont, femme de Romagnesi de Belmont (*Léandre*), son petit-fils, dit l'avoir trouvée dans son lit, mourante, mais extrêmement parée et mise à la dernière mode.

Aurélia avait été très-aimée d'Anne d'Autriche; elle avait, comme Scaramouche, ses entrées dans l'intimité de la reine.

Orsola Corteze, connue au théâtre sous le nom d'Eularia, débuta à Paris en 1660, à l'âge de vingt-trois ans. Sa mère, Barba Corteze, connue sous le nom de Florinda, disait que son mari descendait de Fernand Cortez, le conquérant du Mexique. Orsola Corteze épousa, à Saint-Germain l'Auxerrois, Joseph-Dominique Biancolelli (*Arlequin*), et eut de lui douze enfants.

« Elle était grande et bien faite, sans être jolie; elle était

fort aimable. » Elle prit l'emploi des premières amoureuses après la retraite d'*Aurélia*, et resta au théâtre jusqu'en 1680. En 1704, elle se retira à Montargis, au couvent des filles de la Visitation de Sainte-Marie, et y mourut en 1718, âgée de quatre-vingt-six ans.

ISABELLE.

Françoise-Marie-Apolline Biancolelli, fille de Dominique Biancolelli (Arlequin) et d'Orsola Corteze, naquit à Paris en 1664 et y débuta en 1683, dans les rôles d'amoureuses, sous le nom de guerre d'Isabelle; sa sœur cadette prit en même temps l'emploi des soubrettes sous le nom de Colombine.

« Jamais, dit Devizé, la Comédie-Italienne n'a été si applaudie qu'elle l'est présentement.... Si Arlequin est inimitable dans les divers rôles qu'on lui voit jouer dans cette pièce, ses deux filles ne le sont pas moins; les différents personnages qu'elles soutiennent sont si bien remplis qu'elles se sont attiré l'applaudissement de tout Paris, qui ne peut se lasser de les admirer. Jamais on n'a vu tant d'intelligence pour la comédie, avec une si grande jeunesse. Il n'y en a point dans lequel elles n'entrent, et elles s'en acquittent de si bonne grâce que, lorsqu'elles paraissent dans quelque scène, elles semblent être uniquement nées pour le personnage qu'elles représentent. »

Le monologue suivant, recueilli par Gherardi, résume le caractère dominant du type d'Isabelle. C'est presque toujours une maîtresse femme, cousine germaine, pour

l'esprit d'aventures et la rouerie sceptique, de la soubrette Colombine, avec laquelle même son emploi s'est quelquefois fondu. Elle est le type de la grande coquette, de l'intrigante, de la fille terrible.

« Messieurs, dit-elle, dans le déplorable état où la galanterie se trouve aujourd'hui, il n'est pas étrange qu'une femme soit réduite à soutenir la cause de toutes les autres. Notre sexe attendrait longtemps en vain qu'un autre prît le soin de le venger. Depuis que les cabarets et les manufactures à tabac sont devenus si fort à la mode, les femmes ont cessé de plaire; et l'amour, tout puissant qu'il est, ne saurait plus balancer, dans l'esprit des jeunes gens, le fade et brutal plaisir d'une débauche faite à *l'Alliance* ou à *la Galère*.

» Où est le temps que le beau sexe voyait assidûment à ses pieds une jeunesse florissante? ce temps qu'on pouvait, à bon droit, nommer l'âge d'or de la tendresse, où les cœurs venaient par escadrons reconnaître notre pouvoir! Dans ce temps heureux il n'y eût pas eu de sûreté à nous choquer, et la peine suivait de près le moindre tort qu'on pouvait nous faire. Mais les choses ont bien changé de face; et nous éprouvons sensiblement que l'empire de la tendresse n'est point à l'épreuve des révolutions. On ne voit plus, à l'heure qu'il est, mille infatigables aventuriers arpenter d'office tout l'univers pour soutenir nos querelles; et l'amour, qui servait autrefois à enrichir notre sexe, ne sert aujourd'hui qu'à le ruiner.

» Ce n'est pas dans notre siècle qu'il faut chercher ces héroïnes magnifiques, qui s'offraient à réparer, du revenu

de leurs appas, les plus cruelles désolations de la guerre, et se mettaient par là de pair avec les plus fameux conquérants. Aujourd'hui la galanterie n'est pas reconnaissable, on lésine jusque sur les petits soins; et, bien loin de se dépouiller de tout en faveur de l'objet aimé, on ne donne son cœur qu'avec des réserves. Mais ce qui a le plus contribué à décrier la galanterie, c'est l'indigne profanation qu'on fait de nos appas, en nous unissant tous les jours à d'imbéciles vieillards, nation de tout temps réprouvée dans toute l'étendue de l'empire amoureux. Ces assortiments bizarres, que l'avarice suggère à nos pères, ouvrent la porte à des abus sans nombre; c'est la pépinière des séparations, et le revenu le plus clair de tant d'abbés coquets qui sont sans cesse à l'affût de ces sortes de mariages.

» Croit-on qu'il y ait des filles assez novices pour prendre aisément le change en fait de mariage? Et la douce idée que nous nous en faisons n'est-elle pas incompatible avec les austérités où veulent nous accoutumer les maris à lunettes? Ne savons-nous pas que l'hymen est une espèce de milice, dont les enfants et les vieillards sont également incapables? Quelle figure veut-on que fasse un vieux barbon sous la bannière de l'hymen, ou plutôt quelle figure veut-on que fasse une jeune personne auprès d'un époux qui la catéchise à toute heure, qui compte tous les pas qu'elle fait, qui n'ouvre la bouche que pour la contredire, ou pour la régaler de ses prouesses du temps passé? un bourru qui fait un crime à sa moitié d'un ruban ajouté à sa coiffure, et qui donne la question à ses serviteurs sur les démarches les plus innocentes de sa femme? Je ne parle pas

de cette légion de maladies dont la vieillesse est exercée, ni de cette toux insupportable qui est la musique ordinaire d'un vieillard. Ce n'est pas que je ne trouve quelque chose d'héroïque dans la triste fidélité dont on a le courage de se piquer envers les maris faits de la sorte : mais il faut que je confesse hautement ma faiblesse. Dans une pareille extrémité, je ne puis répondre que d'une inflexibilité de rocher à ne jamais démordre de la haine que j'aurai conçue une fois pour le vieillard qui osera attenter à ma liberté. »

Quand elle est amoureuse, elle ne recule devant rien pour se débarrasser des entraves que la volonté paternelle lui suscite :

« ISABELLE *en cavalier, devant un miroir, accommodant sa cravate.* Donne-moi ce chapeau. Eh bien, Pierrot, ce cavalier-là est-il de ton goût ?

PIERROT. Pardi, mademoiselle, vous voilà à charmer; on vous prendrait pour moi. Il y a pourtant un peu de différence. Est-ce que vous allez lever une compagnie de fantassinerie ?

ISABELLE. Ne pense pas te moquer, je tâterais fort bien de l'armée, et je n'appréhenderais pas plus le feu qu'un autre.

PIERROT. Si tous les capitaines étaient faits comme vous, ils pourraient gagner les frais de l'enrôlement, et faire leurs soldats eux-mêmes.

ISABELLE. Je ne mets pas cet habit-ci sans raison. Tu sais que mon père veut que j'épouse M. Bassinet.

PIERROT. Votre père? bon! C'est un vieux fou qui radote; et je le lui ai dit, da !

ISABELLE. Je me sers du déguisement où tu me vois pour

détourner ce mariage. M. Bassinet ne m'a jamais vue, il me doit venir voir, et j'attends sa visite en cet équipage. Je vais lui apprendre des nouvelles d'Isabelle, et je lui en ferai, parbleu, passer l'envie.

Pierrot. Mordi, voilà une hardie tête de fille! J'ai toujours dit à votre père que je ne croyais pas qu'il fût le mari de votre mère quand elle vous a fait; vous avez trop d'esprit, qu'en croyez-vous?

Isabelle. Pour moi, Pierrot, je ne m'embarrasse point de cela. Je ne songe qu'à faire rompre, si je puis, l'impertinent mariage dont je suis menacée. Mais je crois que voilà M. Bassinet. Laisse-moi avec lui; je vais commencer mon rôle.

Pierrot *s'en allant.* Pardi, c'est lui-même! Il ressemble à un marcassin!

Isabelle *s'assied nonchalamment dans un fauteuil, le Docteur entre.* Serviteur, monsieur, serviteur.

Le Docteur *apercevant Isabelle et la prenant pour un homme.* Ah! monsieur, je vous demande pardon. On m'avait dit que mademoiselle Isabelle était dans sa chambre. (*A part.*) Que diable cherche ici ce godelureau-là?

Isabelle. Monsieur, elle n'y est pas, et je l'attends. Mais vous, monsieur, que venez-vous faire ici? La signora Isabelle est-elle malade? Car, à votre mine, je vous crois médecin; et vous avez toute l'encolure d'un membre de la faculté.

Le Docteur. Vous ne vous trompez pas, monsieur, je suis un nourrisson d'Hippocrate. Mais je ne viens pas ici pour tâter le pouls à Isabelle, j'ai bien d'autres prétentions sur....

Isabelle. Oui? Et de quelle nature, s'il vous plaît, sont les prétentions d'un docteur sur une fille?

Le Docteur. Je viens ici pour l'épouser.

Isabelle *riant*. Ah! ah! ah!

Le Docteur. Mais cela est donc bien drôle?

Isabelle. Point du tout; mais c'est que... ah! ah! ah!... je ris comme cela quelquefois, ah! ah! ah!

Le Docteur *allant se regarder à un miroir*. Est-ce que je serais barbouillé?

Isabelle. Non! ne voyez-vous pas bien que je ris? Ah! ah! ah!... et dites-moi un peu, monsieur, en vous déterminant à un saut si périlleux, vous êtes-vous bien tâté? N'avez-vous pas senti quelque petit mal de tête?... Vous m'entendez bien?

Le Docteur. Non, monsieur, je me porte fort bien, je ne suis point sujet à la migraine.

Isabelle *allant lui mettre la main sur le front*. Ma foi! vous porterez bien cela; et je suis plus aise que vous ayez cette fille-là qu'un autre.

Le Docteur. Et moi aussi.

Isabelle. Mais quand elle sera votre femme, au moins, n'allez pas nous la gâter par vos manières ridicules; nous avons eu assez de peine à la mettre sur le pied où elle est.... Je veux être de vos amis, et je prétends, quand vous serez marié, aller sans façon chez vous manger votre chapon.

Le Docteur. Monsieur, vous me faites trop d'honneur, mais je ne mange jamais de volaille. A ce que je vois, vous connaissez parfaitement la demoiselle en question?

Isabelle. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nous sommes toujours ensemble; et si vous étiez discret, je vous apprendrais quelque chose sur son chapitre que je suis sûr que vous ne savez pas.

Le Docteur. Ah! vous pouvez tout dire, et compter sur ma discrétion. Vous savez que les médecins....

Isabelle. Je passe... mais il faut voir si personne ne nous entend.... Je passe toutes les nuits dans sa chambre.

Le Docteur *stupéfait*. Dans sa chambre?

Isabelle. Dans sa chambre. Je vous dirai même... mais vous irez jaser?

Le Docteur. Non, je me donne au diable.

Isabelle. Cette nuit, nous avons reposé sur le même chevet. Prenez vos mesures là-dessus.

Le Docteur. Sur le même chevet?

Isabelle. Et la nuit prochaine nous en ferons autant infailliblement. Elle ne saurait se coucher sans moi. Mais ce que je viens de vous dire là, au moins, ne doit pas vous empêcher de conclure l'affaire. Un homme bien amoureux ne doit pas s'arrêter à ces bagatelles-là!

Le Docteur. Bon! voilà de belles badineries! Je ne vois pas que rien presse encore. Adieu, monsieur, jusqu'au revoir. Le ciel m'a assisté. Voilà un jeune homme qui m'aime bien! (*Il sort.*)

Isabelle. Je crois que ses fumées d'amour pour Isabelle sont bien passées présentement. Depuis un quart d'heure que je fais l'homme, je ne suis pas mal scélérat. »

(*Théâtre de Gherardi.*)

Isabelle est généralement comique. Son emploi n'est pas

d'attendrir ni même d'intéresser. Elle embrase la scène de ses satires, de ses fantaisies et de son bel esprit. Elle parle comme un homme. Elle en a l'instruction, l'audace, le positivisme, voire les ridicules selon le temps et la mode :

« Isabelle. Tu ne sais pas, Colombine, que la prose n'est que l'excrément de l'esprit et qu'un madrigal voiture plus de tendresse au cœur que trente périodes des mieux arrangées. Il faut être du dernier peuple pour ne pas aimer les poëtes à la folie.

Colombine. Eh! vous n'en prenez pas mal le chemin.

Isabelle. Pour moi, je suis tellement engouée de vers, qu'un poëte me mènerait sans peine jusqu'aux frontières de la tendresse.

Colombine. Ma foi, vous perdez l'esprit.

Isabelle. Ah, Colombine! qu'un homme est charmant quand il offre des vœux passés par le tamis des muses. Quel moyen de tenir contre une déclaration qui frappe l'oreille par sa cadence, et dont l'expression figurée jette la sensibilité dans l'âme la plus rebelle et la plus farouche? Quel plaisir, Colombine, de régaler son cœur dans ces nouveautés ingénieuses qui renferment beaucoup de passion dans fort peu de vers! Ah! l'heureux talent de pouvoir assujettir ses mouvements et ses pensées aux pieds et aux mesures prescrites par la poésie !

Colombine. Savez-vous, mademoiselle, que ces pieds-là pourraient bien vous mener droit aux Petites-Maisons !... Il est bon d'avoir de l'esprit, mais il faut encore autre chose en mariage. Toute servante que je suis, je ne voudrais d'un poëte ni pour amant ni pour mari : quelle ressource y a-t-il

à être la femme d'un rimailleux? Meuble-t-on une chambre d'épigrammes? Paye-t-on un boucher avec des sonnets? Ma foi, si j'étais à votre place, je buterais à quelque bon financier, qui ferait rouler mon mérite en carrosse, et qui....

Isabelle. Un financier, ah! l'horreur!

Colombine. Oh! ne faites pas tant la sucrée. Ça n'est pas tout à fait à votre choix, non! »

Françoise Biancolelli, sans être d'une grande beauté, avait le « don de plaire répandu dans toute sa personne ». Elle était pleine de grâce, fort bien faite, et d'une physionomie douce et charmante. M. de Turgis, officier aux gardes-françaises, en devint éperdument amoureux et l'épousa en 1691. Elle avait vingt-sept ans et son mari vingt et un. Le père et la mère de M. de Turgis (Charles-Constantin) portèrent plainte en 1693 contre leur bru, en l'accusant de rapt et de subornation. La mère de Françoise Biancolelli, ignorant les lois de la France, et, pour débouter de leur plainte les parents du mari, leur fit dire et signifier qu'il n'y avait entre sa fille et leur fils ni convention, ni traité, ni célébration de mariage. En 1694, le père et la mère de M. de Turgis firent un testament et déshéritèrent leur fils, « pour le punir de son commerce honteux avec » Françoise-Marie-Apolline Biancolelli, protestant, au » reste, de faire déclarer nul le mariage qu'il peut avoir » contracté avec elle, s'ils viennent à le découvrir ».

Ayant eu les preuves du mariage, ils firent reléguer leur fils à Angers et lui enjoignirent de déclarer qu'il avait été abusé et suborné. D'un caractère faible, il céda et signa cette

déclaration. Il courut cependant, tout de suite après, chez un notaire pour protester contre ce qu'il venait de faire.

Le parlement rendit un arrêt, le 11 février 1695, qui déclare que le mariage est nul, et défend au sieur de Turgis et à demoiselle Françoise Biancolelli (dite Isabelle) « de se » hanter et fréquenter, à peine de punition corporelle, et » de contracter aucun nouveau mariage, à peine de nullité ». Et cela « du vivant ou après la mort de ses père et » mère ». Constantin de Turgis fit tous les ans des protestations chez son notaire. On en compte sept.

Françoise Biancolelli avait quitté le théâtre en 1695. Le père de M. de Turgis mourut cette année-là, mais le sort des deux époux ne s'améliora qu'en 1701. Ils se remarièrent pour la seconde fois, avec dispenses du cardinal de Noailles, dans l'église Bonne-Nouvelle, et déclarèrent « qu'il était » procréé d'eux, sous la foi du mariage, deux enfants » actuellement vivants, savoir : Charles-Dominique de » Turgis des Chaises, né en 1692, et une fille qui fut plus » tard madame Millin de Tressolles ».

« Depuis ce temps, M. de Turgis alla publiquement chez sa femme, et affecta même de paraître avec elle aux promenades publiques. » Bien qu'il eût conservé un logement chez sa mère, il demeurait avec sa femme rue des Petits-Pères, y recevait, et y « passait les jours et souvent les nuits ». Françoise Biancolelli portait alors publiquement son nom.

La mère de M. de Turgis mourut le 2 février 1704, et rappela dans son testament « les deux actes d'exhérédation, si son fils se remariait avec la demoiselle Bianco-

lelli », comme si elle eût ignoré qu'il se fût remarié, ce qui n'était pas probable, demeurant dans le même quartier.

M. de Turgis mourut le 29 avril 1706. Sentant sa fin prochaine, il fit venir son neveu de Turgis de Canteleu, alors âgé de quatorze ans. Il lui représenta, d'une manière touchante, la triste situation de sa femme et de ses enfants, les lui fit embrasser et les lui recommanda. Le jeune de Canteleu promit qu'il n'abandonnerait jamais ni sa tante ni ses cousins. Il tint parole, car, étant mort à vingt et un ans, il laissa à Charles-Dominique, son cousin, huit mille livres de rente pour soutenir son nom, et à sa cousine quatre mille. « Ces sommes étant distinctes, disait-il dans un écrit de sa main, des biens qui appartiennent à mes cousins de Turgis, pour leur rendre dès que je serai majeur. » Après la mort de son mari, qui n'avait laissé que des dettes, puisqu'il était mort déshérité, Françoise Biancolelli fut réduite à demander des secours, ayant dépensé son propre bien pour entretenir son mari au service. La cour rendit un arrêt, en 1709, qui lui allouait une pension viagère de mille livres pour elle et ses enfants, et en 1715, le roi, voulant récompenser les services de Constantin de Turgis en la personne de sa veuve, la gratifia d'une pension de trois cents livres.

Madame de Turgis laissa deux enfants, Charles-Dominique de Turgis, chevalier de Saint-Louis, officier au régiment royal des vaisseaux, et Marie-Anne-Reine de Turgis, épouse du sieur Millin de Tressoles.

SILVIA.

Rosa Zanetta Benozzi, célèbre sous le nom de Silvia, était venue à Paris avec la troupe appelée par le Régent en 1716. Elle joua pendant quarante-deux ans les rôles d'amoureuses avec la même vivacité, la même finesse et la même illusion : jamais le public inconstant ne se refroidit pour elle; elle jouit des applaudissements jusqu'au moment de sa mort, et emporta les plus vifs regrets. Elle excellait surtout dans les pièces de M. de Marivaux, dont elle avait parfaitement saisi le dialogue fin et spirituel. Un volume suffirait à peine pour contenir tous les éloges qu'elle a reçus, tant en prose qu'en vers.

« Toi que les grâces ont formée,
Sois sûre, aimable Silvia,
Que tu seras toujours aimée
Tant que le bon goût durera. »

Les rôles de Silvia étaient très-différents. Dans les pièces de Marivaux, comme *le Jeu de l'amour et du hasard*, elle est maîtresse et soubrette. Dans d'autres pièces, elle est simplement soubrette, parfois simple paysanne naïve, ou bergère innocente, comme dans *Arlequin poli par l'amour*, première pièce que Marivaux donna aux Italiens.

Arlequin entre en jouant au volant, il vient de cette façon jusqu'aux pieds de Silvia; là, en jouant, il laisse tomber le volant, et, en se baissant pour le ramasser, il voit Silvia; il demeure étonné et courbé; petit à petit et



par secousses, il redresse le corps; quand il s'est entièrement relevé, il la regarde; elle, honteuse, feint de se retirer; dans cet embarras, il l'arrête et dit : « Vous êtes bien pressée!

SILVIA. Je me retire, car je ne vous connais pas.

ARLEQUIN. Vous ne me connaissez pas? tant pis! Faisons connaissance, voulez-vous?

SILVIA *honteuse*. Je le veux bien.

ARLEQUIN *s'approche d'elle et lui marque sa joie par de petits rires*. Que vous êtes jolie!

SILVIA. Vous êtes bien obligeant.

ARLEQUIN. Oh! point, je dis la vérité.

SILVIA *en riant un peu à son tour*. Vous êtes bien joli aussi, vous!

ARLEQUIN. Tant mieux. Où demeurez-vous? je vous irai voir. »

Silvia lui dit qu'elle est aimée d'un berger qui pourrait les épier, ce qui afflige Arlequin; mais elle assure qu'elle n'aime point ce berger, et Arlequin se console. Il lui apprend à son tour qu'il loge chez la *Fée*, ce qui cause à Silvia de la jalousie, parce qu'elle dit que la fée est plus belle qu'elle. Arlequin la rassure. Silvia n'a bientôt plus d'autre inquiétude que celle de ses moutons qui s'éloignent et qu'elle est obligée de suivre. Arlequin lui prend la main qu'il baise, en disant : « Oh! les jolis petits doigts! je n'ai jamais eu de bonbons si bons que cela! » et ils se quittent.

Silvia, dans un autre changement à vue, revient avec une cousine, autre bergère, et lui demande conseil. « Arle-

quin m'a déjà baisé la main, » lui dit-elle; « il voudra me la baiser encore. Donne-moi conseil, toi qui as eu tant d'amants; dois-je le laisser faire? — Garde-t'en bien, » lui dit la cousine; « sois bien sévère, cela entretient l'amour d'un amant, et il ne faut point lui dire tant que tu l'aimes. — Eh! comment s'en empêcher? » dit Silvia.

Arlequin revient : tendresses des deux amants, jalousie de la fée, qui fait disparaître Silvia; puis malice et ruses d'Arlequin, à qui l'amour a donné tant d'esprit, qu'il escamote la baguette magique de la fée, devenue impuissante, et il en fait cadeau à Silvia, laquelle évoque des esprits et des diables qui viennent se faire rosser par Arlequin.

Dans *l'Amante romanesque* (1718), Silvia avoue à sa servante Spinette qu'elle ignore encore ce que c'est que l'amour, bien qu'elle ait été mariée; mais, dans la solitude où la laissait son mari, elle passait son temps à lire des romans, ce qui lui a monté la tête. Elle déteste les hommes, dit-elle, et veut prendre à son service une certaine Marinette, qui dit, peut-être plus qu'elle-même, beaucoup de mal d'eux.

Cette Marinette n'est autre que Mario, qui, sous des habits de servante, veut s'introduire auprès de Silvia qu'il aime. Spinette s'y oppose : « Je vous souffrirais, » dit-elle, « au lever, au coucher de ma maîtresse? L'habiller, la déshabiller? Elle serait mal servie, vous seriez trop distrait!.... » Mais après beaucoup de promesses de la part de Mario, qui jure n'avoir d'autre désir que celui de voir Silvia, Spinette le présente à Silvia, qui l'accepte pour suivante. Mais voulant tenir parole à Spinette, Marinette (Mario)

s'excuse de ce qu'elle ne peut entrer au service de Silvia, en lui disant qu'elle vient d'hériter d'une tante qui lui laisse douze mille livres de rente : « Voilà, » dit-elle, « de quoi choisir un mari.

SILVIA. Je suis charmée de ce que tu viens de me dire, et tu n'en dois pas douter, puisque j'avais dessein de prendre soin de ta fortune et de t'attacher à moi.

MARINETTE (Mario). Madame, j'y suis attaché plus que vous ne pensez.

SILVIA. Mais tu parles déjà de choisir un mari, tu les haïssais tant!

MARINETTE. Il faut bien quelque jour finir par là; mais j'y reculerai le plus que je pourrai, et peut-être toute ma vie; j'y suis trop difficile.

SILVIA. Quel serait ton goût?... voyons.

MARINETTE. J'en voudrais un qui eût le cœur d'un Italien et les manières d'un Français. »

Silvia approuve cette manière de penser, mais elle se déchaîne toujours contre les hommes; Spinette, et plus encore Marinette, suivent son exemple : Marinette en dit enfin tant de mal, que Silvia l'embrasse avec transport.

« SILVIA. Viens, ma chère Marinette, viens, mes amours, viens que je t'embrasse! Je t'aime de tout mon cœur; je trouve en toi mes pensées, mes sentiments, mon humeur. (*A Spinette qui veut l'arrêter.*) Ote-toi de là, Spinette; je veux l'embrasser mille fois.

SPINETTE. Madame, dispensez-moi de voir cela.

SILVIA. Pourquoi donc t'y opposer?

SPINETTE. Non, je suis jalouse.

SILVIA. Retire-toi, folle. Approche, mon héroïne, je veux t'étouffer de caresses. (*A Spinette.*) Que veut dire cela? tu l'arraches de mes bras! Encore une fois, je te prie de t'ôter de là.

SPINETTE. Mais, madame, vous qui avez lu les romans, ne vous souvient-il point du déguisement de Céladon en fille pour approcher de sa maîtresse Astrée?

SILVIA. Après?

SPINETTE. Si Marinette, par hasard, était un garçon qui en eût fait autant, ferais-je bien de vous laisser faire?

SILVIA. Ah! ah! vous plaisantez encore sur mes romans! Si Marinette, avec l'esprit et les sentiments qu'elle a, était un garçon, ce garçon-là serait demain mon époux. »

Mario se jette à ses genoux, se déclare. Silvia pardonne, et l'accepte pour son chevalier en attendant qu'il soit son époux.

Dans *le Portrait* (1727), pièce de M. Beauchamp, Silvia a pris les habits de sa soubrette Colombine et fait passer Colombine pour elle-même. Elle reçoit fort mal Valère, le futur que lui a destiné son père. Valère n'est point sa dupe, il feint de la prendre pour sa femme de chambre, et lui découvre ainsi ses sentiments d'une manière plus délicate. Mais plus Valère montre sa soumission aux ordres de la belle Silvia, plus celle-ci, le croyant indifférent, essaye de le dégoûter d'elle. Dans ce dessein, elle lui fait d'elle-même ce portrait :

« D'abord, elle n'est ni grande, ni petite, ni bien, ni mal faite. Plutôt grasse que maigre; et malgré tout cela, chose rare aujourd'hui, elle a de la taille; elle a un petit

air d'étourderie et de jeunesse qui frappe. Ce n'est, si vous voulez, ni esprit, ni éclat; cela tient pourtant un peu de tous les deux : elle a de la blancheur et du teint, des yeux et des dents; elle chante et danse passablement; en un mot, elle est comme mille autres. A l'égard de sa conduite, il n'y a rien à vous en dire; elle vit comme vivent à présent toutes les filles. Pour son humeur, il n'est, ma foi, pas aisé de la définir; elle est douce par réflexion, aigre par tempérament, timide dans les choses qu'elle sait, décisive dans celles qu'elle ignore, impérieuse avec ceux qui ne lui doivent rien, exigeante sans amitié, jalouse sans passion, vive jusqu'à l'emportement, distraite jusqu'à l'oubli, inégale jusqu'à la brusquerie; enfin si difficile à vivre, que la plupart du temps nous ne pouvons durer ensemble. Le maître, le guide, le mobile de toutes ses actions, de tous ses discours, savez-vous ce que c'est? le caprice. »

Valère feint de croire à ce portrait, qu'il sait bien n'être pas ressemblant, ayant l'original sous les yeux; et pour la piquer au jeu, lui dit renoncer à Silvia, ce dont celle-ci enrage.

Parmi les nombreux madrigaux, sonnets, épîtres, etc., composés en l'honneur de Silvia, nous citerons cette fable, comme caractérisant le goût de l'époque :

Depuis qu'on a banni de la scène ennoblie
Le comique grossier, les obscènes couleurs
Des premiers pinceaux de Thalie;
Depuis que l'esprit seul produit de vrais acteurs,
Qui de nos mœurs si bien nous traça la peinture,
Tant d'agrément sur la scène employa,
Sauva mieux l'art, rendit mieux la nature,
Que fait l'aimable SILVIA?

D'un talent si nouveau je connais le modèle ;
C'est un secret qu'Amour m'a déclaré,
Non qu'en ce point le dieu m'ait préféré ;
A qui l'Amour ne parle-t-il point d'elle ?
Or, voilà le secret, peut-il être ignoré ?
Sur une plage où règne Cythérée,
Une des Grâces, un beau jour,
Se promenait de ses sœurs séparée ;
Prothée alors parut aux rives d'alentour,
Il la voit, il la suit ; qui ne suivrait les Grâces ?
Elle fuit, et le dieu de voler sur ses traces ;
Il approche, admire, aime, hésite, ose parler.
Avec colère Églé répond à cet hommage ;
Le refuser sans se troubler
Peut-être aurait été d'un plus mauvais présage.
Que fait Prothée ? Il change de langage,
Sait varier ses soins, cache ses déplaisirs ;
Encore qu'amoureux, on ne réussit guère ;
Devenez séduisants, épargnez les soupirs,
Amants, tout est prouvé, alors qu'on a su plaire.
Il plut aussi ; bientôt un mutuel amour
Dans le sein des plaisirs éternisa leur chaîne :
Ce fut ainsi, pour l'honneur de la scène,
Que SILVIA reçut le jour.
Qui pourrait s'y tromper ? Elle a du dieu son père
Cet ingénieux caractère
D'enjouement, de variété,
Et la naïveté de sa charmante mère.

Silvia était née à Toulouse, de parents italiens. Elle épousa à Paris, en 1720, Joseph Baletti, connu sous le nom de *Mario*. Elle eut de ce mariage Antoine-Louis Baletti (*Lelio*), reçu au Théâtre-Italien en 1742 ; Louis Baletti, danseur, et Jeanne Baletti qui épousa Blondel, l'architecte du roi. Silvia mourut en 1759.

FLAMINIA.

En même temps que la célèbre Silvia remplissait des rôles très-différents et qui demandaient un talent varié, Flaminia, l'épouse de Louis Riccoboni (*Lelio*), tenait l'emploi de première amoureuse.

Elena-Virginia Baletti naquit à Ferrare en 1686. Elle parcourut, dans son enfance, les différents théâtres d'Italie. Ses parents, bien que pauvres, lui donnèrent une éducation qui devait la mettre au-dessus du plus grand nombre de ses égales. Dès sa plus tendre jeunesse, elle passa pour une des meilleures actrices de son pays. Louis Riccoboni, déjà directeur d'une troupe à vingt-deux ans, vit dans les talents de mademoiselle Baletti un moyen de rappeler sur la scène italienne « le goût qui était perdu ». Il la demanda en mariage et l'obtint. Elle vint à Paris avec son mari en 1716, pour contribuer avec lui à la réformation *académique* qu'ils avaient vainement tentée en Italie, où les *masques* étaient restés maîtres du champ de bataille; mais le public français aimait aussi Arlequin et Scaramouche, et la représentation des chefs-d'œuvre italiens n'eût pas suffi au succès de cette nouvelle troupe. Il fallut transiger et laisser faire les masques. Flaminia se retira avec Riccoboni en 1752. On rendit justice aux talents de Flaminia, qui n'était pas seulement estimée comme excellente actrice, mais aussi comme femme très-instruite. Elle parlait l'espagnol et le français comme sa langue maternelle, et avait fait une étude

sérieuse du latin. Voici le portrait qu'on fait d'elle dans des *Lettres historiques* sur les spectacles :

« Flaminia, épouse de Lelio, est bien faite, mais fort » maigre. C'est une femme de beaucoup d'esprit et grande » comédienne. Une preuve de son esprit, c'est qu'elle est » des académies de Rome, de Ferrare, de Bologne et de » Venise. Elle a plusieurs belles connaissances acquises, » mais celle de son mérite semble ne lui être pas échappée. » Elle joue ses rôles en perfection : on ne peut pas mieux » entrer qu'elle dans les sentiments qu'ils exigent. Elle » est non-seulement très-habile pour exprimer ses senti- » ments, mais elle peut encore, par son esprit, en pro- » duire autant de convenables qu'il lui plaît.... Comme » il n'est point d'acteurs parfaits, Flaminia n'est point » sans défauts : par exemple, elle a la voix aigre et par » conséquent désagréable; et je voudrais qu'elle pût se » défaire d'un air de capacité qui ne plaît pas. »

Flaminia tira du *Rudens* de Plaute le sujet de sa comédie du *Naufrage*, qui ne réussit pas. Sa pièce d'*Abdilly, roi de Grenade*, tragi-comédie en collaboration avec Delisle, ne réussit pas davantage. Dégoûtée du théâtre, elle le quitta tout à fait en 1733, et vécut retirée jusqu'en 1771, époque de sa mort.

Marie Laboras de Mézières, née à Paris en 1713, débuta le 25 août 1734 par le rôle de Lucile, dans *la Surprise de l'amour*. Elle épousa François Riccoboni fils, et se retira du Théâtre-Italien en 1761. Elle composa plusieurs scènes françaises dans les canevas italiens, mais c'est au roman français que madame Riccoboni dut la célébrité durable

de son nom : *Lettres de Fanny Butler, Ernestine, Histoire du marquis de Catesby,* furent ses œuvres principales. Elle traduisit aussi plusieurs pièces anglaises : *la Façon de se fixer, la Femme jalouse, la Fausse Délicatesse, Il est possédé.* Elle fut un des beaux esprits de son temps, et mourut en 1792.

Le 3 mai 1730, Anna-Elisabeta Costantini, fille de Jean-Baptiste Costantini, de Belmont (l'*Ottavio* de l'ancienne troupe), débuta à la Comédie-Italienne pour remplir les rôles d'*Isabelle* et de *Silvia.*

CAMILLE.

Giaccometta-Antonia Veronese, connue sous le nom de Camille, naquit à Venise en 1735. Elle vint en France en 1744 avec son père Veronese (*Pantalon*) et sa sœur Anna Veronese (*Coraline*), à peine âgée de neuf ans; Camille débuta par la danse, le 21 mai 1744, en même temps que sa sœur et son père débutaient dans *Coraline, esprit follet,* pièce qui fut fort à la mode. Elle débuta ensuite dans les rôles d'amoureuse en 1747, à l'âge de douze ans, dans un canevas (*les Sœurs rivales*) que son père avait composé exprès pour elle.

Panard fit ce joli madrigal, pour la remercier de lui avoir fait obtenir un grand succès avec sa comédie des *Tableaux,* en 1748 :

« Objet de nos désirs, dans l'âge le plus tendre,
» Camille, ne peut-on vous voir ou vous entendre,
» Sans éprouver les maux que l'amour fait souffrir?

» Trop jeune à la fois et trop belle,
» En nous charmant sitôt, que vous êtes cruelle!
» Attendez pour blesser que vous puissiez guérir. »

« Camille, » dit un auteur du temps, « avait le geste du sentiment, qui ne s'apprend point devant un miroir, et le ton de la nature, que l'art ne peut donner, mais que le cœur donne quand il est pénétré. Sans ambition comme sans jalousie, elle ne connaissait point ces rivalités qui divisent presque toujours ceux de son état. Son caractère se peignait sur sa figure, et l'on y voyait la noblesse et la franchise, l'esprit et la gaieté; nulle femme de son état ne porta plus loin le désintéressement, et l'ingratitude ne la dégoûta point de la bienfaisance.... Avec une âme bienfaisante, on ne saurait manquer d'avoir le cœur tendre; ces qualités sont presque toujours inséparables, et si la sensibilité lui permit quelques faiblesses, elle sut les faire pardonner par la constance de son attachement.... »

« Le sieur Billioni vient de faire exécuter sur le Théâtre-Italien le ballet de *Pygmalion*, avec succès. Ce sujet est trop connu pour que j'en fasse le détail. Je remarquerai seulement que la demoiselle Camille, qui y fait le personnage de la statue, le rend avec une vérité singulière : rien n'égale la finesse de son jeu pantomime, surtout dans le temps que la statue s'anime par degrés; elle peint sa surprise, sa curiosité, son amour naissant, tous les mouvements subits ou gradués de son âme, avec une expression que l'on n'avait point encore trouvée; on peut dire de Camille qu'elle danse jusqu'à la pensée. Je crois que l'art des anciens pantomimes grecs et romains ne

pouvait aller au delà des talents de Camille en ce genre. » (25 décembre 1760). (Lettre de Favart à M. de Durazzo.)

« *Thémire délivrée*, tel est le titre du ballet-pantomime exécuté par Billon dit Biglioni, ci-devant maître de ballets de l'Opéra-Comique. Thémire (la demoiselle Camille), au milieu d'une troupe de chasseurs, donne ses ordres, part avec eux pour battre la campagne, et laisse le théâtre vide (faute grossière). Deux bûcherons et une bûcheronne dansent un pas de trois. Ils se retirent comme ils sont venus, sans savoir pourquoi. Thémire reparaît; elle s'est séparée de la chasse involontairement. Elle se trouve seule et témoigne sa crainte. Un sauvage l'aperçoit du haut de la colline, descend brusquement et la saisit; elle s'évanouit de frayeur; le sauvage l'enchaîne avec des branches de saule, et l'entraîne dans sa caverne. Les chasseurs arrivent dans ce moment critique, ils s'aperçoivent du danger de Thémire; ils montent la colline; des sauvages armés de massues fondent sur eux. Ah! la pauvre Thémire, que fait-elle pendant ce temps-là? Enfin, par bonheur ou par malheur, les sauvages sont repoussés et Thémire est délivrée. Était-il temps? n'était-il plus temps? C'est ce qu'il reste à savoir. Quoi qu'il en soit, on ramène Thémire en triomphe au bruit des timbales. (Pourquoi des timbales?) On se réjouit de la délivrance de Thémire. Les sauvages vaincus se réjouissent aussi. (Et de quoi?) Malgré ces absurdités, le ballet fait beaucoup de plaisir : c'est qu'il est parfaitement exécuté; c'est que Camille, qui représente Thémire, est bonne comédienne dans sa danse.... » (Favart, 1er août 1760.)

Camille mourut à l'âge de trente-trois ans, en 1768.

Citons encore parmi les actrices les plus connues qui jouèrent en Italie, aux dix-septième et dix-huitième siècles, sous les noms de CLARICE, ANGELA, GRAZIOSA, ROSAURA, ELEONORA, DIANA, BEATRICE ou ISABELLA, mesdames Alborghezzi, 1600; Armelini, 1600; Andreoletti, 1602; Garziani, 1610; Aspontini, 1630; Pazzighetti, 1661; Teresa-Corona Sabolini, qui jouait en 1688 sous le nom d'OTTAVIA DIANA. Giovanna Amatis, 1695; Anziani, 1715; Malatesta, 1720; Albertini, 1706; Antonia Albani, 1760; Teodora Ricci de Padoue, qui eut une si grande influence sur le talent de Charles Gozzi, 1760; Felicita et Rosalie Bonami, 1775; Marianna Bassi, 1750; etc.



SCAPIN.

BRIGHELLA, FENOCCHIO, BELTRAME, FLAUTINO, GRADELINO, MEZZETIN, NARCISIN, TURLUPIN, GANDOLIN, GRATTELARD, JODELET.

BRIGHELLA.

Avec un langage mielleux, des manières avenantes, une politesse flagorneuse, Brighella est le plus infâme scélérat qui existe. Il n'a pas pour se racheter de la bassesse de ses sentiments la brutale franchise de Polichinelle: c'est le chat qui minaude, fait patte de velours et égratigne. Vif et insolent avec les femmes, fanfaron et braillard avec les vieillards ou les poltrons, il rampe et se cache devant celui qui lui tient tête. Mais alors il y a beaucoup à craindre de sa part; plus il a eu peur, moins il vous pardonnera, et si, dans l'ombre, vous recevez un coup de couteau, *una coltellata,* soyez sûr qu'il vient de lui. Chanteur, danseur, musicien, lorsqu'il veut faire un mauvais coup, il n'est

point de maison où il ne sache s'insinuer. C'est un valet précieux pour qui sait employer ses talents. Comme il a beaucoup de besoins, il lui faut beaucoup d'argent, et si vous savez ménager son amour-propre et le payer grassement, il n'y a fille ni femme, en Italie, qu'il ne sache enjôler. Il a fait toutes sortes de métiers : soldat, clerc de procureur, valet de bourreau. Pour détourner de lui l'attention de la potence, il préfère servir les amoureux, et c'est plutôt par goût que par nécessité qu'il aime ce qu'il appelle *son état;* car, s'il n'a personne à servir, il travaille pour son compte, pour s'entretenir la main, et alors malheur aux jeunes filles sur lesquelles il met sa griffe! Elles sont perdues à tout jamais si elles écoutent ses propos et ses théories. Brighella ne croit absolument à rien, qu'à la corde qui doit le pendre un jour. Aussi la vue d'un sbire le met dans des états impossibles à décrire.

Tel est le Brighella ancien; mais, avec les siècles et la civilisation, il s'est un peu amendé. Il a toujours les mêmes instincts, mais il n'assassine pas tant. Aujourd'hui, bien des femmes le regardent en face sans trembler et l'écoutent sans le croire. Il est plus à craindre pour la bourse des vieillards, qu'il escamote avec une dextérité incroyable. Il ne songe qu'à voler, comme l'Épidique de Plaute, dont il descend en ligne directe.

« Pour moi, » dit Épidique, « je vais assembler dans ma tête le Sénat pour délibérer sur ce que je dois faire, car c'est à l'argent (quoiqu'il soit notre meilleur ami) que je dois déclarer la guerre. A quelle source pourrai-je puiser? Il ne faut ni s'endormir, ni reculer. Je suis résolu à donner

un nouvel assaut à mon vieux maître. Je me suis muni d'un couteau bien acéré pour éventrer la bourse du vieillard. Mais que vois-je? Deux vieux à la fois! quelle capture! Je vais me métamorphoser en sangsue, et je leur sucerai le sang.... »

Et plus tard, quand il est content de ses méfaits :

« Je ne crois pas qu'il y ait dans l'Attique une terre d'aussi bon rapport que notre vieux bonhomme de maître. J'escamote autant d'argent que je veux de son armoire, si bien fermée, scellée, cachetée soit-elle. Mais si le bonhomme vient à s'apercevoir de quelque chose, gare les verges! »

Brighella, dont le nom signifie intrigant, est aussi ancien qu'Arlequin, son compatriote. Nous avons déjà dit qu'ils étaient tous deux originaires de Bergame.

Le Slaverò de *la Piovana* d'Auguste Beolco est un vrai Brighella.

« .... Quant à moi, » dit-il, « rien ne me coûte, j'ai l'habitude des querelles. Il me faut les deux jeunes filles, et s'il ne suffit pas de tuer un homme, j'en tuerai deux. Ne vous souvenez-vous pas de cette dispute où j'en ai effondré un comme on défonce une vessie, et cet autre à qui j'ai rompu les os comme on broie une fève?... » Et ailleurs : « Maintenant je vais chercher Siton, qui doit avoir eu la jeune fille. Avec de belles paroles, je ferai en sorte qu'il me donne les cinquante livres qu'il m'a promises, afin que je puisse m'en aller d'ici. Et si on vient me dire que j'ai mal agi, j'en rejetterai toute la faute sur mon compère. »

Slaverò ne se fait pas faute d'être parjure comme Bri-

ghella. Une bourse a été volée. Bertevello le pêcheur sait qui en est le détenteur.

« BERTEVELLO. Bonjour, compagnon, comment t'appelles-tu ?

SLAVERÒ. Je me nomme Slaverò.

BERTEVELLO. Slaverò, c'est bien, je le crois. Je suis résolu à ne te rien cacher, car pour aller en prison, je n'en ai que faire; puisque tu dis que la bourse est à toi, jure-moi, si je te dis qui l'a, que tu me donneras ce que tu m'as promis.

SLAVERÒ. Foi d'honnête homme, je te le dis.

BERTEVELLO. Jure par ton âme.

SLAVERÒ. Puisque je te le dis, à quoi bon ?

BERTEVELLO. Tais-toi, jure comme je te dirai.

SLAVERÒ. Va, je dis comme toi.

BERTEVELLO. Dis : Moi, Slaverò, je jure....

SLAVERÒ. Moi, Slaverò, je jure....

BERTEVELLO. Que je te donnerai ce que je t'ai promis.

SLAVERÒ. Que je te donnerai ce que je t'ai promis.

BERTEVELLO. Par ce qui est dans cette bourse, en argent marqué ou taillé.

SLAVERÒ. Par ce qui est dans cette bourse, en argent marqué ou taillé.

BERTEVELLO. En livres, sous et deniers.

SLAVERÒ. En livres, sous et deniers.

BERTEVELLO. Sur des charbons ardents.

SLAVERÒ. Sur des charbons ardents.

BERTEVELLO. Me brûlant et m'écorchant tout à la fois.

SLAVERÒ. Me brûlant et m'écorchant tout à la fois.

Bertevello. Que par miracle, les vivants et les morts....

Slaverò. Que par miracle, les vivants et les morts....

Bertevello. Me sautent aux yeux, et me les crèvent, et me les brûlent, et me sèchent les mains.

Slaverò. Me sautent aux yeux, et me les crèvent, et me les brûlent, et me sèchent les mains.

Bertevello. Et que le grand diable m'emporte, me transporte....

Slaverò. Et que le grand diable m'emporte, me transporte....

Bertevello. Dans les profondeurs du malheur, dans le vent, en fusion, en bulle d'air....

Slaverò. Dans les profondeurs du malheur, dans le vent, en fusion, en bulle d'air....

Bertevello. Qu'il ne reste pas un brin de ma personne à tout jamais.

Slaverò. Qu'il ne reste pas un brin de ma personne à tout jamais.

Bertevello. Bien! Attends-moi ici dehors, je vais t'amener l'homme avec la bourse.

Slaverò. Je t'attendrai. O bourse! tu vois combien j'ai envie de t'avoir! N'aie pas peur, il faudra bien que nous partions ensemble; sans cela, je n'aurais pas juré comme je l'ai fait. Et je ne me crois pas obligé de donner quoi que ce soit à celui-ci, pour m'avoir fait jurer comme je l'ai fait. D'ailleurs j'ai juré avec la langue et non avec la conscience. Est-ce que ma langue n'est pas libre? Je ne peux pas disposer d'elle. Elle peut dire ce qui lui plaît, je n'en peux mais.... »

Dans un canevas italien moderne, qui a servi sous plusieurs formes, toujours avec succès, « de jeunes seigneurs vénitiens sont dans une villa au bord de la Brenta. Pour se divertir et chasser les idées tristes que leur pourrait causer la mort de leur sommelier Meneghino, ils imaginent de se moquer de trois poltrons qui sont à leur service : Pantalon, Arlequin et Brighella. On fait semblant de se fier à la bravoure fanfaronne de Pantalon, et on le prie de passer la nuit à garder le corps du défunt. Pantalon y consent à contre-cœur; mais c'est Arlequin que l'on a couché sur le lit mortuaire au lieu de Meneghino. On l'a couvert du linceul et tout barbouillé de blanc. Arlequin n'est guère plus rassuré que celui qui le garde. Il craint que cette farce ne lui porte malheur; cependant il s'égaye aux dépens de son camarade, fait le saut de carpe sur son lit et pousse de gros soupirs. Mais bientôt il cesse de rire et ne songe plus qu'à imiter Pantalon, qui se cache, car Brighella arrive costumé en diable et les poursuit avec une torche. Mais Brighella, qui croyait n'avoir affaire qu'à Pantalon, et qui ne s'attendait pas à voir Arlequin à la place du mort, encore moins ce mort courir effaré par la chambre pour lui échapper, tombe à la renverse, et tous trois se roulent par terre en proie à une terreur indicible, lorsqu'enfin l'arrivée de leurs maîtres, qui se moquent d'eux, les ramène à la raison après une longue suite de lazzi que le public accueille toujours par des rires frénétiques. »

Le costume de Brighella (*planche* 38), aux seizième et dix-septième siècles, se composait d'une sorte de veste et d'un pantalon large, en toile blanche, pour indiquer son origine

rustique, d'une toque bordée d'un galon vert et d'un manteau; la veste et le pantalon étaient déjà galonnés sur les coutures avec des lamelles d'étoffe verte pour représenter une sorte de livrée. Son masque olivâtre et barbu est, comme celui d'Arlequin, la tradition des *Sanniones* antiques.

Aujourd'hui son costume est devenu un bizarre assemblage des modes anciennes et nouvelles. Sa veste a pris la forme d'une redingote en laine ou en flanelle blanche à trois collets, d'un gilet et d'un pantalon également blancs et galonnés de vert. Il conserve sa toque traditionnelle, blanche, bordée de vert, et son demi-masque brun, dont la barbe est arrangée de façon à imiter de gros favoris et une légère moustache. Le bas du visage est rasé. Il ressemble assez, avec ce costume, à un nègre qui aurait revêtu une livrée ridicule.

Brighella est la souche des Beltrame, des Scapin, des Mezzetin, Flautino, Gradelino, Truccagnino, Fenocchio, Bagolino (plaisant), et de tous les valets fourbes et intrigants de la Comédie-Française, depuis *Sbrigani* (variante du nom de Brighella), *Sganarelle, Mascarille* et *La Montagne* jusqu'à *Frontin* et *Labranche;* la livrée seule est changée. Le caractère, c'est toujours celui de Brighella, et depuis Pseudole, l'esclave grec, jusqu'à *Figaro,* le valet *da far tutto,* ce type fut toujours menteur, ivrogne, voleur, débauché et tant soit peu assassin.

Un comédien italien, connu sous le surnom de Briguelle, parut en 1671 sur le théâtre de la Comédie-Italienne, pour remplacer, dans l'emploi de premier *Zani,* Locatelli (*Trivelin*) qui venait de mourir. « Cet acteur faisait rage, »

selon Robinet; aussi, après la mort de ce bouffon, Louis XIV voulant le remplacer, demanda-t-il un autre acteur au duc de Modène, qui lui envoya Giuseppe Cimadori, lequel jouait sous le nom de Fenocchio (fétu) les mêmes rôles que Brighella. Cet acteur mourut en route :

« Briguelle fourbe fait la figue
A tous démesleurs d'intrigue. »

On lit au bas d'un portrait de Briguelle :

« J'aime la comédie, où, riant, je fais rire
Ceux qui prennent plaisir d'écouter de bons mots.
Quand je suis en humeur, des traits de la satire,
Je pique également les savants et les sots. »

Les deux plus célèbres Brighella furent, au siècle dernier, dans les troupes italiennes, Giuseppe Angeleri, qui jouait de 1704 à 1752 les parties improvisées dans les comédies de Goldoni, et Atanasio Zanoni, de Ferrare, l'un des meilleurs comédiens du dix-huitième siècle. « Zanoni reçut une très-bonne éducation, mais son goût pour la déclamation l'ayant déterminé à embrasser la carrière du théâtre, il entra dans la troupe du célèbre Ant. Sacchi, dont il épousa la sœur. Personne n'égala Zanoni pour la grâce de la prononciation, la vivacité et la finesse des reparties. Aux qualités de son état, il joignait une âme noble. Le 22 février 1792, en sortant d'un souper splendide, il tomba dans un canal profond et mourut peu après. » On a publié de lui à Venise, en 1787, un *Recueil de mots brighellesques, mordants, allégoriques et satiriques,* augmenté par Alphonse Zanoni, son fils, en 1807 (édition de Turin).

Nous en citerons quelques fragments :

« On ne doit pas dire un voleur, mais un mathématicien ingénieux qui trouve une chose avant que son propriétaire l'ait perdue. — Les objets que l'on s'approprie sont des biens dont on hérite avant la mort de ceux qui les possèdent. — Pour faire un vol dans les règles, il faut être assisté de trois diables : un qui vous enseigne à prendre avec adresse, un qui vous montre à cacher bien secrètement, et un troisième qui vous persuade de ne jamais restituer. — Quand je suis forcé de *voyager,* c'est-à-dire de fuir, je console les poules veuves, j'adopte les poulets mineurs et les canards orphelins. Je délivre les bourses et les montres captives. — On m'appelle le galérien *à répétition.* — Je suis très-bavard, parce que mon père était muet, et qu'il a laissé un capital de paroles toutes neuves et qui n'avaient jamais servi ; au reste, je suis bâtard. — On m'a donné par charité un bouillon, mais si limpide, que le beau Narcisse s'y fût miré mieux que dans sa fontaine. — Ma chemise est devenue un roman ; elle est pleine de chevaliers errants, et la blanchisseuse ne veut pas la laver de peur de salir la rivière. — Mon souper, c'est le souper de Bertoldo : un plat de pois *ventosissimi,* avec un bouilli d'espérance, un ragoût de désirs et un rôti d'expectative. — Mes dettes ont fait de moi une étoile qui ne se laisse voir que la nuit. — Je suis si employé et si affairé, que je n'ai pas le temps de me gratter, etc. »

FENOCCHIO.

Fenocchio, variante du type de Brighella, paraît sur la scène italienne dès 1560. Il s'emploie comme lui dans les

intrigues amoureuses, et il y agit non-seulement pour le compte de Celio, de Leandro ou de Zerbino, mais aussi pour le sien propre. Nous le voyons dans une pièce vénitienne du dix-septième siècle, dialoguée d'après un ancien canevas, être amoureux d'Olivette, servante de Béatrice, fille de Pantalon. Arlequin, autre valet dans la pièce, a la naïveté de lui faire ses confidences, ne se doutant nullement que Fenocchio est son rival. Aussi, à partir de ce moment, Fenocchio jure de se venger d'Arlequin, et cherche par tous les moyens à s'en débarrasser. Il commence par lui jouer de mauvais tours. Arlequin apportait à Olivette deux oiseaux vivants, dans un panier; Fenocchio s'en empare, remplace les oiseaux par un chat, et assiste aux compliments d'Arlequin, aux remercîments d'Olivette, qui adore les volatiles, et à son désappointement en voyant sortir du panier un matou furieux qui s'échappe non sans l'avoir un peu égratignée. La colère d'Olivette et les pleurs d'Arlequin réjouissent le cœur de Fenocchio. Arlequin, ne sachant qui lui a fait cette méchanceté, soupçonne son confident, qui lui jure par tout ce qu'il y a de plus sacré (il ne se compromet pas, vu qu'il ne respecte rien) qu'il est incapable d'une farce dont le résultat a été de verser le sang de la jolie Olivette.

Par la force des circonstances, Arlequin ne peut plus voir Olivette, Pantalon la tenant enfermée avec sa fille; il a recours aux expédients de Fenocchio. Celui-ci cherche les moyens de se débarrasser de son rival préféré : « Fais le mort, lui dit-il, je te mettrai dans une boîte, et te porterai chez Pantalon l'apothicaire, sous prétexte de faire

faire ton autopsie. Pendant la nuit, quand tout le monde dormira, tu iras trouver Olivette. » Le crédule Arlequin y consent. Fenocchio le porte chez Pantalon, et, après lui avoir raconté une histoire invraisemblable que celui-ci croit parfaitement, il se retire espérant que Pantalon enlèvera quelque bras ou quelque jambe à Arlequin. Mais Arlequin, seul avec Pantalon, qui admire le beau cadavre qu'on lui a confié à disséquer, ne peut résister au besoin de se gratter. Cela étonne un peu le bonhomme, qui n'avait jamais vu pareille chose. Tout tremblant, il prend un scalpel et se dispose à faire une large incision à Arlequin, quand celui-ci se lève, effrayé, et, criant au secours, tombe sur Pantalon à grands coups de poings. Pantalon se croit assassiné par un fantôme, et s'évanouit.

Arlequin va retrouver Fenocchio pour avoir un autre expédient. Fenocchio lui reproche de n'avoir pas de patience. « Il fallait te laisser saigner un peu par l'apothicaire, lui dit-il, tu aurais été voir Olivette ensuite. Je t'ai trouvé un meilleur moyen : tu vas te déguiser en porc, et je te conduirai à Pantalon comme un cadeau que lui fait le Docteur. » Arlequin consent à tout; Fenocchio, déguisé en paysan, amène son porc à Pantalon, qui admire ce bel animal. « C'est dommage de le tuer, » dit-il. Arlequin éprouve encore le besoin de se gratter; mais il s'y prend si singulièrement pour un cochon, que Pantalon en est surpris. Fenocchio lui dit alors que c'est un cochon savant, et il fait exécuter à Arlequin plusieurs tours, comme de marcher debout, prendre du tabac dans la tabatière de l'apothicaire, répondre par signes aux questions qu'on

lui fait. Pantalon s'écrie : « Quel admirable porc! quelle rare bête! Je ne le ferai tuer que demain matin », et il fait enfermer Arlequin dans un courtil, tandis que Fenocchio se glisse dans la maison auprès d'Olivette, bien certain, cette fois, d'être débarrassé de son rival, qu'il espère voir prochainement éventré.

Arlequin, ayant trouvé moyen de sortir pendant la nuit du lieu où il était enfermé, cherche toujours, sous ce déguisement bizarre, la chambre d'Olivette; mais il est entré dans la boutique, où Pantalon dort sur son lit de sangle. En tâtonnant, Arlequin heurte quelques vases qui tombent et se brisent.

« Pantalon *réveillé en sursaut.* Nane! Nane! chasse donc les chats qui sont entrés dans la boutique!

Arlequin *à part.* Il me prend pour un chat; je suis perdu s'il me reconnaît. Ah! pauvre Arlequin! qui t'aurait dit que, pour voir Olivette, il t'eût fallu faire le porc! (*ti havessi da far da porch!*) Le pire est que je ne sais pas où je vais. »

Il donne en plein dans un tas de fioles et casse tout. Pantalon se lamente: « Toute l'huile de grenouilles par terre! » dit-il, « tout mon baume d'huîtres répandu. Mon électuaire de sépia est cassé, j'en suis sûr! » Pantalon se lève, allume sa chandelle et regarde; pendant ce temps, Arlequin s'est glissé sous le lit. Pantalon, après avoir déploré la perte de ses drogues, qu'il remplacera du reste facilement, dit-il, vu que ce n'est que de la terre et de l'eau, va se recoucher et souffle sa lumière. Arlequin veut se lever, mais il soulève en même temps le lit. Pantalon roule par terre avec

lui, se relève et frappe au hasard, criant : « Le porc! le porc qui m'étrangle! au secours! »

Fenocchio, n'ayant pas réussi à se débarrasser d'Arlequin par ce moyen, lui propose un troisième expédient : c'est d'avoir beaucoup d'argent pour séduire Pantalon, qui lui laissera ainsi voir Olivette. Il lui dit avoir un moyen pour s'en procurer. « Le Docteur est amateur de curiosités, nous allons lui en vendre une. » Il fait habiller Arlequin en pendule, un cadran au milieu du ventre, et l'apporte ainsi chez le Docteur, qui admire cette belle pièce d'horlogerie fort curieuse. « Cela, dit Fenocchio au Docteur, représente un homme, comme vous pouvez voir, et cela marque les minutes, les heures, les jours, les mois, les années, les siècles; et cela prédit le passé, cela dit papa, maman, et cela sonne. » En disant ainsi, Fenocchio prend un marteau et démontre au Docteur qu'il n'y a qu'à frapper sur la tête de cette mécanique pour la faire sonner. Mais Arlequin baisse la tête, et le menace de tout découvrir s'il le touche. Le Docteur heureusement n'a pas aperçu ce mouvement. Fenocchio, qui aime encore mieux l'argent que la vengeance, entre en marché avec le Docteur. Mais sur ces entrefaites, un valet apporte la soupe du Docteur. Arlequin ne peut résister à la tentation, et se jette sur le potage, qu'il avale gloutonnement. Le Docteur se retourne et crie : « To! to! to! la pendule qui mange! Au secours, ce sont des assassins! »

Truccagnino est, sous un nom différent, le même personnage que Fenocchio.

BELTRAME.

L. Riccoboni dit, en parlant du costume de Beltrame: « Son habit n'est pas extraordinaire, et je crois que c'est un » habit du temps, ou de peu devant. Il a un masque, et » c'est le même que celui de Scapin.... Beltrame, qui était » Milanais, voulant parler la langue de son pays, en por- » tait l'habit aussi. »

Son costume est celui d'un valet de la fin du seizième siècle; ce type, plus moderne que le Brighella, n'avait pas, dans la troupe des *Gelosi*, d'autre emploi que celui d'un fourbe et rusé compère; mais, comme le Mezzetin, et plus tard le Sganarelle français, il jouait tous les rôles de maris, feignant de croire parfois aux bourdes qu'on lui contait. Il y a quelques années, à Bologne, ce personnage, passé dans les marionnettes, représentait encore le bourgeois, marchand ou vieux juif, et partageait la paternité de Colombina avec le vieux Tabarino.

Niccolò Barbieri est le premier acteur qui ait fait connaître cette nuance de Brighella en France. Sous le nom de Beltrame *da Milano* (*planche* 39), il vint avec Flaminio Scala et Isabella Andreini jouer à Paris en 1600, devant Henri IV. Après la dispersion de la troupe des *Gelosi*, Beltrame repartit pour l'Italie et entra dans la compagnie des *Fedeli*. En 1613 il revint à Paris avec la troupe dont G. B. Andreini était directeur. Il resta jusqu'en 1618, revint en 1623 et resta encore jusqu'en 1625, époque à laquelle il devint lui-même chef d'une troupe, et se rendit célèbre en Italie et en



France, non-seulement comme acteur, mais encore comme écrivain.

Son ouvrage : « *La Supplica, discorso famigliare intorno alle comedie mercenarie,* lecture pour les hommes de mérite qui ne sont pas critiqueurs de parti pris, ni tout à fait sots, » n'est qu'une plaidoirie en faveur des comédiens et de la comédie de son temps; elle est cependant assez intéressante par les anecdotes qui s'y rencontrent, et qui donnent une idée des mœurs d'alors.

« Tous les auteurs qui ont écrit contre la comédie, » dit-il, « n'ont pas toujours eu la connaissance de cet art. La science de toutes choses se trouve bien parmi tous les hommes, mais un seul n'a pas le don de tout savoir. Les auteurs sacrés ou profanes ne peuvent pas nous juger. Saint Bonaventure fait une telle description des comédiens, qu'à l'en croire nous serions tous damnés. Je raconterai une petite anecdote qui procède directement de ce que je viens de dire.

« Quand je partis de Vercelli, ma patrie, en l'année 1596, je me joignis à un saltimbanque surnommé le *Montferrin;* nous passâmes par Aosta (anciennement Augusta), ville de la Savoie. Le Montferrin demanda au chef principal la permission d'établir ses tréteaux; mais comme ce n'était peut-être pas l'usage en ce pays, le chef, ne sachant comment en décider, s'en fut prendre conseil d'un supérieur spirituel, lequel refusa nettement la permission, disant qu'il ne voulait pas admettre de magiciens dans le pays. Le Montferrin, stupéfait, lui répondit que, ne sachant seulement pas lire, ce qui était vrai, il ne pouvait faire de magie. Le supérieur le fit taire : « Je sais bien

comment cela se passe, » lui dit-il; « j'ai vu en Italie des charlatans prendre une boule d'une main, et la faire passer dans l'autre, ou bien se faire entrer un petit plomb dans un œil et le faire sortir par l'autre, avaler des étoupes tout enflammées et renvoyer du feu, par la bouche, en milliers d'étincelles, se traverser le bras d'un couteau et être guéris de cette blessure à l'instant même, et cela par enchantement et autres œuvres du démon. » Après quoi le supérieur renvoya le Montferrin sans vouloir écouter ses réponses, le menaçant de la prison.

» Ce supérieur était théologien, mais ne savait rien de l'adresse humaine, et en cela ressemblait à ces bienheureux saints qui parlèrent tant contre l'art de la comédie, n'ayant jamais vu que quelque farce ou quelque baliverne obscène rendue par les marionnettes (*bambocci*) des bateleurs et charlatans.

» Beaucoup d'ignorants, qui ne savent pas l'étymologie du mot *istrio* (histrion) ni sa dérivation, croient que par histrions (*istrioni*) on entend dire *stregoni* (sorciers), enchanteurs et hommes donnés au diable; et c'est pour cette raison que, dans quelques contrées d'Italie, les ignorants tiennent pour certain que les comédiens peuvent faire pleuvoir ou amener la tempête à leur volonté. Ce sont de pauvres enchanteurs ou magiciens, bien maigres, qui ont bien de la peine à faire pleuvoir sur eux-mêmes quelque monnaie pour vivre, et s'ils avaient la faculté de faire pleuvoir, ils se garderaient bien de s'en servir, puisque lorsqu'il pleut personne ne va à la comédie. »

Pour prouver que la comédie n'est pas un art vil et

méprisable, Beltrame cite un grand nombre de comédiens qui furent honorés et tenus en grande estime, parmi lesquels Roscius ami de Cicéron, Aliturus, Ésope dans l'antiquité, et ceux de son temps, comme Isabella Andreini, Pietro-Maria Cecchini (*Fritellino*), Giovanni-Battista Andreini (*Lelio*), Cintio Fidenzi, Maria Malloni (*Celia*), Nicolò Zeccha (*Bertolino*), et lui-même : « Moi, dit-il, le plus infime de tous, je fus nommé, par le roi Louis le Juste, roi très-bon et très-chrétien, soldat dans sa garde d'honneur, et je fus jaloux de me rendre digne d'un tel honneur, comme en peut rendre compte mon capitaine, l'illustre duc de la Valette. L'éminent cardinal Ubaldini peut dire aussi combien Sa Majesté Très-Chrétienne était disposée à me combler de faveurs. Je ne mentionne pas les princes, princesses, rois, reines et empereurs qui ont tenu sur les fonts de baptême les enfants des comédiens de notre temps, les ont appelés compères et commères, soit de vive voix, soit par lettres, et comment, à l'occasion, ils les ont fait participer à leurs fêtes, promenés dans les carrosses de la cour ou gratifiés de cadeaux de leurs propres mains, régalés de repas somptueux ou fait participer à leurs divertissements; ou bien encore fait grâce de la prison ou de la vie, et bien d'autres faveurs. Beaucoup de princes et de grands seigneurs ont appris et joué des comédies devant leurs parents et familiers, et ont été jaloux de rendre, le mieux possible, le personnage qu'ils représentaient, et encore le faisaient-ils pour leur plaisir. Sont-ils réputés infâmes et méprisables pour cela? Non. La comédie n'est donc pas vile!

» Combien de princes, de rois et d'empereurs qui ont joué en public sur leurs théâtres! et de nos jours, j'ai vu les ducs de Mantoue, François, Ferdinand, et Vincent réciter avec nos comédiens, ainsi que le prince d'Urbin et tant d'autres dont je ne parle pas. Si un grand personnage peut se montrer par plaisir sur les planches sans déroger à sa noblesse, pourquoi les honnêtes gens sont-ils perdus de réputation en agissant de même pour vivre? Puisque les nobles ne sont pas honnis en jouant la comédie, cet art n'est donc pas méprisable.

» ..... Je compare ces efforts pour médire de la comédie et des comédiens à ces chasses aux papillons que font les enfants courant à travers champs, semblables à des furieux, foulant les plantes et les fleurs des jardins sans y prendre garde, allant et venant comme des fous, fendant l'air de leurs bras, étreignant le vent de leurs mains, et suant jusqu'au sang. En désespoir de cause, lançant des pierres ou jetant leur chapeau en l'air, puis se précipitant sur leur proie, à corps perdu, sans se soucier de déchirer leurs vêtements ou de se casser un membre. Et tout cela pourquoi? pour prendre une bête qui, vivante, sert à peu de chose, et qui, morte, ne vaut rien.... En somme, les efforts de nos médisants ressemblent aux prouesses de don Quichotte de la Manche.

» Les comédiens étudient les *libretti* imprimés avec permission des supérieurs; il est vrai qu'ils inventent beaucoup de choses, mais sans sortir du sujet. Les auteurs des sujets ou des scénarios cherchent les fables les plus vraisemblables et les disposent selon les règles de

facétie, comme les auteurs dramatiques font selon les règles poétiques. Les acteurs font ensuite les études nécessaires pour rendre le mieux possible le personnage qu'ils doivent représenter. Les amoureux et les femmes étudient l'histoire, la fable, les rimes et la prose, et les richesses de la langue. Ceux qui ont pour but de faire rire se creusent la cervelle pour trouver de nouvelles farces, non par volonté de pécher ou de faire pécher les autres, non pour louer le vice ou les erreurs avec des mots obscènes, mais, par l'emploi des équivoques et les bizarres inventions qu'ils trouvent, faire rire tout en faisant leur état. Le Capitan excite l'hilarité par ses extravagances hyperboliques; le Graziano, par ses citations; le premier valet, par ses intrigues, sa finesse et ses vives répliques; le second, par ses balourdises; les Arlequins, par leurs cascades (*cascate*); les Covielle, par leurs grimaces et leur langage macaronique; les rôles des vieillards, par leurs manières lourdes et leur idiome ancien, et ainsi des autres.

» J'ai lu que du temps de l'empereur Marc-Aurèle, un certain Fulvius, condamné par les médecins pour un abcès dans la poitrine, résolut, par désespoir, d'aller se faire tuer à la guerre. Il y reçut un coup de lance juste au milieu de son abcès, et cette blessure le guérit subitement de son mal incurable. Tout le contraire arriva au consul Cneus Ruffinus, vieux guerrier qui mourut d'une dent de peigne qui lui entra dans la tête en se peignant. Faut-il déduire de là que qui veut se bien porter aille à la guerre et que l'on ne doive jamais se peigner, sous peine de mourir? J'ai vu des malades abandonnés par les méde-

cins boire du vin et revenir à la santé. Donnons donc du vin à tous les malades, ils guériront tous! Un estropié qui ne marchait qu'avec des béquilles glissa et tomba, juste au moment où passait une voiture qui lui brisa les deux jambes; cela le guérit si bien qu'il marcha depuis sans béquilles. Il faut donc que celui qui est bancroche ou boiteux aille se jeter sous les voitures pour guérir? Il peut bien être arrivé quelques événements fâcheux dans les théâtres, mais ce n'est pas une raison pour n'y point aller. Deux ou trois arbres ne font pas une forêt, et ne peut-on pas mourir au théâtre aussi bien qu'ailleurs?

» En Italie, les mœurs sont très-différentes d'une ville à une autre. A Naples, les femmes appellent familièrement un homme, *mon bien* ou *mon beau visage*, et autres semblables paroles, tandis qu'en Lombardie ces mêmes mots ne se disent qu'entre amoureux, ou sont employés seulement par les courtisanes. Embrasser une femme mariée, à Naples, est une insulte qui veut du sang, et en Piémont le baiser ne signifie pas grand'chose : c'est, entre les gens qui se connaissent, une preuve d'amitié, ou une marque de salut et de révérence. Dans beaucoup de pays, il est d'usage que les femmes rendent le salut aux étrangers; ailleurs, ce serait une impolitesse. Dans certaines localités des Marches, les femmes paraissent presque ennemies du sexe masculin; elles sont enveloppées dans leurs vêtements jusqu'à cacher leur visage. A Venise, les jeunes filles s'habillent tout en blanc et les veuves tout en noir, de manière à ne pas laisser voir leur figure, qui est belle, car là sont les plus jolies femmes. En certains pays, les dames



montrent une partie de la poitrine et le commencement de la gorge; ailleurs elles sont couvertes jusqu'au cou, et, cependant, toutes sont femmes d'honneur. Un pêcheur va à travers les rues à moitié nu, et un ouvrier en laine, tout dépouillé. Ce qui serait licencieux pour certaines gens est licite pour eux, à cause de l'usage. Voir le pied nu et un peu de la jambe d'une belle dame paraît une grande affaire, tandis que les lavandières et les pauvres paysannes montrent pieds et jambes nus sans que l'on y prenne garde, et cependant ce sont toujours des chairs de femmes; et l'honneur des femmes est le même partout. Pourquoi l'un scandalise-t-il, et l'autre non? — C'est l'usage. Il en est ainsi pour les femmes qui jouent la comédie, on sait que les discours amoureux qu'elles tiennent ne sont qu'une fiction et ne peuvent vous corrompre l'âme, puisque c'est l'usage de l'art. »

SCAPIN.

« Ah! ah! voici les voiturins de Ferrare et de Bologne! Par ici, *signori, illustrissimi signori!* par ici! Où sont les bagages? je m'en charge. Leurs Excellences veulent-elles loger *ai Tre Mori? allo Scudo d'oro? all' Albergo reale? al Pelicano?* où partout ailleurs? Je vous conduirai sans encombre; je suis un homme fidèle et sûr; voulez-vous me confier votre sacoche? Prenez garde à cette flaque d'eau! Par ici, messeigneurs! Fiqueto! Finocchio! portez donc les malles, valises, bagages, manteaux, épées, *tutta la roba* (toutes les affaires) de ces gentilshommes! Désirez-vous un

valet plaisant, complaisant, s'entendant à tout? un *cicerone?* me voici, mes maîtres! prenez-moi, acceptez mes services! Il ne me faut rien pour cela, que l'honneur d'être votre valet, et vous ne payerez que ce que vous voudrez. Leurs Seigneuries prendront-elles de suite leurs repas? Peut-être préfèrent-elles *una mangiata* (un goûter) avant le souper? Holà! monsieur l'hôtelier, tous les plats sur le feu! Je vous amène des étrangers de qualité! (Et à l'oreille :) Je suis de moitié dans les bénéfices, ou sinon je déconsidère ton repaire d'empoisonneur. »

C'est ainsi que s'exprime Scapin. Parfois les voyageurs l'envoient promener, lui disent qu'ils ne s'arrêtent pas, et, pour se débarrasser de lui et de ses discours, lui donnent une menue monnaie. Il pose alors au milieu du ruisseau bagages et manteaux, et se retire en haussant les épaules de mépris et de pitié. *Che cacastechi!* (Quels avares!) *Che bisognosi!* (Quels misérables!) dit-il.

Cependant Scapin est moins *canaille* que son père Brighella. Là où Brighella jouera du poignard, Scapin ne jouera que des pieds et des mains, et encore le plus souvent ne jouera-t-il que des jambes, car il est fort lâche et ne veut pas faire mentir l'origine de son nom Scappino, qui vient de *scappare*, s'enfuir.

Toujours valet, il change souvent de maître; intrigant, bel esprit, bavard et menteur, il jouit d'une fort mauvaise réputation. C'est un brouillon, un quémandeur, tant soit peu voleur, mais fort bien en cour auprès des soubrettes; ces demoiselles ne peuvent se divertir sans lui. Ce personnage a été traité de main de maître par Molière. Scapin

est le nom français de Brighella. C'est le même personnage, le même costume et le même caractère. Dès le commencement du dix-septième siècle, Brighella perd son nom chez nous, et modifie son costume; mais il reste toujours le même sous une autre étiquette.

Callot, dans ses Petits Danseurs, représente le Scapino italien de son époque vêtu d'habits amples comme *Fritellino*, le masque et la barbe, le manteau, le grand chapeau à plumes et le sabre de bois. C'est encore ainsi que Dionis, de Milan, directeur de troupe, jouait les rôles de valet en 1630.

Mais, passant sur la scène française, avec Molière et Regnard, son costume se mélange avec celui des Beltrame, des Turlupin et des Jodelet. Il quitte le masque, prend des vêtements rayés vert et blanc, ses couleurs traditionnelles, et devient Gros-René au visage enfariné, Mascarille, La Violette, Sganarelle, etc.

Molière, que l'on querellait à propos des fourberies de Scapin, répondit à ce sujet : « J'ai vu le public quitter *le Misanthrope* pour Scaramouche; j'ai chargé Scapin de le ramener. »

Le Scapino italien (*planche* 40), qui parut sur la scène italienne de Paris en 1716, reprit le costume de Brighella, un peu modernisé, et continua les rôles créés par l'ancien Briguelle et par Mezzetin.

Giovanni Bissoni remplissait cet emploi dans la troupe de 1716. Né à Bologne, il commença son état à quinze ans, en Italie. Il s'était engagé en qualité de pitre dans une petite troupe fort restreinte, sous la direction d'un certain

Gerolamo, charlatan qui débitait ses onguents au moyen de parades, en 1681. Au bout de quelque temps, Bissoni fut aussi savant que son maître; il devint son associé d'abord, et, peu après, son concurrent. Bissoni s'en alla débiter ses onguents à Milan; mais il trouva la place prise et, mourant de faim, s'avisa d'un stratagème qui lui réussit.

Il dressa ses tréteaux sur une place voisine de celle où son rival opérait. Il vanta avec emphase l'excellence de ses drogues : « Mais à quoi bon les vanter? » disait-il à la foule; « vous les connaissez tous, mes remèdes, et ceux de l'opérateur ici à côté sont les mêmes, car je suis son fils. » Il bâtit alors une histoire assez vraisemblable, comme quoi ce père rigoureux lui avait donné sa malédiction à cause de certaine petite espièglerie de jeunesse, l'avait chassé de chez lui et ne voulait pas le reconnaître. On rapporta ce discours à l'opérateur. Bissoni profite de l'émotion de la foule et court, d'un air repentant, le visage baigné de larmes, se jeter aux genoux de son prétendu père en lui demandant pardon de ses fautes. L'opérateur soutint son caractère au delà de toutes les espérances de Bissoni : il le traita de fourbe et de coquin, et protesta que, bien loin d'être son père, il ne le connaissait même pas. Plus l'opérateur montrait une véritable colère contre la supercherie de Bissoni, plus le peuple s'intéressait à ce pauvre enfant. La foule, attendrie, acheta non-seulement toutes ses drogues, mais encore lui fit des cadeaux. Bissoni, satisfait de son succès, craignant des éclaircissements, se hâta de quitter Milan. Peu de temps après, il laissa le métier de charlatan et se joignit à une troupe ambulante pour jouer les

Scapins. Il entra ensuite, en qualité de maître d'hôtel, au service de M. Albergotti, fit un voyage en France avec lui et retourna en Italie. C'est là que Riccoboni le trouva quand il alla former la troupe du duc d'Orléans, et l'engagea pour la Comédie-Italienne, en qualité de Zanni. Il avait un médiocre talent, mais il continua à tenir l'emploi jusqu'à sa mort, qui arriva le 9 mai 1725. Il n'était âgé que de quarante-cinq ans. Il laissa par son testament tout ce qu'il possédait à Riccoboni, qui lui avait souvent rendu service.

Le 2 septembre 1759, Alessandro Ciavarelli, né à Naples, débuta à la Comédie-Italienne pour jouer les Scapins. Il mourut en 1775.

« Ciavarelli met tant de grâces
Quand il représente Scapin,
Qu'à ses lazzi, à ses grimaces,
On le prendrait pour Arlequin. »

En 1769, Camerani, acteur fort médiocre, eut cependant une sorte de célébrité par ses boutades singulières et sa gourmandise, qui fut cause de sa mort : il mourut d'une indigestion de pâté de foies gras qu'il avait mangé tout seul dans la nuit. Les auteurs s'étaient concertés ensemble pour obtenir du Théâtre-Italien une augmentation de droits. Camerani, remplissant les fonctions de *semainier* perpétuel, se prononça contre eux au comité des acteurs. C'est lui qui dit ce mot superbe : « Messieurs, prenez-y garde! Il y a longtemps que je vous l'ai dit, tant qu'il y aura des auteurs, la comédie ne pourra pas aller. »

FLAUTINO.

Jean Gherardi, de la ville de Prato, en Toscane, vint à Paris en 1675, pour remplacer, sous le nom de Flautino, le Briguelle de la troupe italienne. J. Gherardi débuta dans *Arlequin, berger de Lemnos.*

« On y voit leur *Flautin* nouveau,
Qui, sans flûte ni chalumeau,
Bref, sans instrument quelconque,
Merveille que l'on ne vit oncque,
Fait sortir de son seul gosier
Un concert de flûtes entier.
A ce spectacle on court sans cesse,
Et pour le voir chacun s'empresse. »

Jean Gherardi était un bon acteur, très-comique, jouant parfaitement de la guitare et imitant plusieurs instruments à vent avec son gosier. Il faisait à lui seul tout un orchestre.

« Avec sa guitare touchée
Plus en maître qu'en écolier,
Il semble qu'il tienne cachée
Une flûte dans son gosier. »

Il resta fort peu de temps au théâtre. Ses mœurs dépravées le jetèrent dans une mauvaise affaire. Il fut mis en prison et n'en sortit que pour quitter la France. Il laissa un fils, Évariste Gherardi, le célèbre Arlequin.

GRADELINO.

Gradelino est encore une variante du type de Brighella. C'est sous ce nom, connu alors en Italie, que Constantin Constantini vint débuter à Paris en 1687.

Constantin Constantini, d'une bonne famille de Vérone, avait monté une manufacture et découvert des secrets chimiques pour la teinture des étoffes. S'étant épris d'une comédienne, non-seulement il quitta pour la suivre son état et son pays, mais encore il engagea sa femme et ses enfants à venir avec lui. Il courut ainsi l'Italie, à la suite de cette comédienne, sous le nom de *Gradelino,* accompagné de ses deux fils, Angelo Constantini (*Mezzetin*) et Jean-Baptiste Constantini (*Ottavio*). Sa maîtresse mourut, et Constantin Constantini vint à Paris pour faire apprécier son talent, qui était vrai et qui lui avait mérité de grands succès en Italie. Il eut la malheureuse idée de chanter sur la scène parisienne une chanson composée en Italie contre les Français. Il fut, malgré son talent, si bien hué et si bien sifflé, qu'il n'osa plus se montrer.

MEZZETIN.

Les premiers Mezzetin (*Mezzettino* demi-mesure) datent de la fin du seizième siècle, et prennent naissance dans la troupe des *Gelosi.* Ils portaient alors des vêtements larges en toile, le masque, le chapeau, le *tabaro* et le sabre de bois des anciens *Zanni,* tels les a représentés Callot. Ce n'était

alors qu'une simple variété de Scapino et de Brighella; le costume était le même, le nom seul était différent. Mais les rôles de *Zanni* ayant pris, au commencement du dix-septième siècle, une importance plus grande, les acteurs qui les remplirent adaptèrent le costume au goût de leur époque, soit qu'ils eussent conservé, soit qu'ils eussent modifié le type.

Ce fut Angelo Constantini qui, le premier, revêtit le personnage de Mezzetin de cet habit rayé rouge et blanc qui devint caractéristique. Il avait été reçu dans l'ancienne troupe, en 1682, pour doubler Dominique Biancolelli dans le rôle d'Arlequin; mais voyant que la troupe n'avait pas de second *Zanni*, de Brighella, il en prit le caractère, et emprunta aux bouffons italiens et français ses prédécesseurs ce costume rayé (*planche 41*), tradition de celui des *Sannionnes* de l'antiquité. Il retrancha le masque qu'avaient porté Briguelle, Beltrame, Scapin, et tous les *Zanni* précédents, tant italiens que français. On sait que Molière lui-même joua longtemps les personnages de valet sous le masque. Constantini façonna à la mode du jour la coupe de ses habits, tout en conservant la couleur des étoffes.

Après la mort de Dominique, Mezzetin porta les losanges d'Arlequin, et joua les mêmes rôles jusqu'à l'arrivée d'Évariste Gherardi. Mezzetin reprit alors sa livrée et son caractère de valet fourbe, tantôt agissant pour son propre compte, remplissant des rôles de maris trompeurs ou trompés, comme Sganarelle sur le théâtre de Molière, tantôt valet d'Ottavio ou de Cinthio.



Angelo Constantini, fils de Constantin Constantini (*Gradelino*), né à Vérone, après avoir joué dès ses plus jeunes années en Italie, vint à Paris en 1682 et débuta, dans *Arlequin Protée*, par le rôle de Glaucus-Mezzetin, tandis que Dominique jouait Protée-Arlequin.

Lorsqu'il dut remplacer Dominique, Constantini reçut des mains de Colombine, dans une scène préparée *ad hoc*, les habits et le masque d'Arlequin, rôle qu'il joua longtemps, mais toujours sous son nom de Mezzetin. Comme il était, quoique très-brun, d'une figure gracieuse et mobile, et qu'il était aimé du public, la salle entière se leva, et, pour lui manifester son estime, lui cria : « Pas de masque! pas de masque! » Constantini joua donc sans masque jusqu'à ce qu'Évariste Gherardi vint débuter dans les Arlequins et enlever la position du premier coup. Constantini reprit son emploi de Mezzetin jusqu'à la fermeture de 1697.

Les frères Parfait disent, en parlant de Constantini : « Ce qui lui arriva chez M. le duc de Saint-Agnan mérite d'être rapporté. Il avait dédié une pièce à ce seigneur, qui payait généreusement les dédicaces; dans le dessein de recevoir la récompense qu'il espérait, il se rendit un matin chez le duc; mais le suisse, se doutant du sujet de sa visite, ne voulut point le laisser entrer; Mezzetin, pour le toucher, lui offrit le tiers de la récompense qu'il recevrait de son maître, et passa au moyen de cette promesse. Il rencontra sur l'escalier le premier laquais, qui ne fut pas moins intraitable que le suisse; Mezzetin lui promit l'autre tiers, et il fut introduit dans l'appartement. Il y trouva le valet de chambre, qui se montra encore plus inflexible que les deux

autres, et ne se relâcha que difficilement à la promesse du troisième tiers : de sorte qu'il ne resta plus rien au pauvre Mezzetin, qui, dès qu'il aperçut le duc, courut à lui et lui dit : « Ah! monseigneur, voici une pièce de théâtre que je » prends la liberté de vous présenter, et pour laquelle je » vous prie de me faire donner cent coups de bâton. » Cette demande singulière étonna le duc, qui voulut en savoir la raison. « C'est, monseigneur, » lui dit Mezzetin, « que, pour » pouvoir approcher de votre personne, j'ai été obligé de » promettre à votre suisse, à votre laquais et à votre valet » de chambre, chacun un tiers de ce que vous auriez la » bonté de me donner. » Le duc fit une sévère réprimande à ses gens, et envoya cent louis à la femme de Mezzetin, qui n'avait rien promis. »

Le Mezzetin du théâtre de Gherardi, bien qu'adouci généralement dans ses mœurs, est parfois le vrai Brighella d'autrefois, avec toute sa scélératesse.

« Mezzetin *à Isabelle.* Allons, la belle, dites la vérité : n'est-il pas vrai que vous seriez bien aise d'être ma moitié? Voyez, regardez-moi cet air, ce port? Eh? J'enrage quand je vois ces petits embryons de cour vouloir faire assaut avec moi.

Isabelle. Il faut qu'ils aient perdu l'esprit! ce sont de plaisantes marmousettes (marionnettes)!

Mezzetin. J'ai le derrière un peu gros, c'est vrai, tirant même sur le porteur de chaises; mais mon médecin m'a promis de faire en aller cela; il m'a ordonné de prendre du petit-lait.

Isabelle. Oh! je crois ce remède-là *sûr*.

Mezzetin. Il m'a dit que c'était une humeur âcre, répandue dans le diaphragme du mésentère et qui tombe sur l'omoplate. Mais laissons cela, et parlons du plaisir que nous aurons.

Isabelle. On se trompe quelquefois dans ce calcul-là, et l'on n'y trouve pas souvent tout le bonheur qu'on s'y était proposé.

Mezzetin. Je suis doux, pacifique, aisé à vivre, l'humeur satinée, veloutée. J'ai vécu six ans avec ma première femme sans avoir le moindre petit démêlé.

Isabelle. Cela est assez extraordinaire.

Mezzetin. Une fois seulement, après avoir pris du tabac, je voulais éternuer : elle me fit manquer mon coup. De dépit, je pris un chandelier et je lui cassai la tête. Elle mourut un quart d'heure après.

Isabelle. Ah ciel! est-il possible!

Mezzetin. Voilà le seul différend que nous ayons eu ensemble et qui ne dura pas longtemps, comme vous voyez. Quand une femme doit mourir, il vaut mieux que ce soit de la main de son mari que de celle du médecin, qu'il faut payer cher et qui vous la traînera six mois ou un an. Je n'aime pas à voir languir le monde.

Isabelle. Et vous n'avez point d'horreur d'avoir commis un crime aussi noir que celui-là?

Mezzetin. Moi? pas du tout; je suis accoutumé au sang, de jeunesse. Mon père a eu mille affaires en sa vie, et il a toujours tué son homme. Il a servi le roi trente-deux ans.

Isabelle. Sur terre ou sur mer?

Mezzetin. En l'air.

Isabelle. Comment! en l'air? je n'ai jamais entendu parler de ces officiers-là?

Mezzetin. C'est que, comme il était fort charitable, lorsqu'il rencontrait quelque agonisant qu'on menait en Grève, il se mettait avec lui dans la charrette, et l'aidait à mourir du mieux qu'il pouvait.

Isabelle. Ah! l'horreur!

Mezzetin. Si vous l'aviez vu travailler, il vous aurait donné envie de vous faire pendre.

Isabelle. Comme ce sont peut-être des talents de famille, vous auriez dû prendre la charge de M. votre père.

Mezzetin. Je m'y sentais assez d'inclination; mais vous savez qu'il faut qu'un gentilhomme voie du pays.

Isabelle. Je ne trouve qu'une petite difficulté à notre mariage, c'est que je suis déjà mariée.

Mezzetin. Mariée? Bon, voilà une belle affaire! Est-ce là ce qui vous embarrasse? Je le suis aussi : mais il n'y a rien de si aisé que d'être veuf; cinq sous de mort-aux-rats en font l'affaire. »

Dans d'autres scènes du même répertoire, Mezzetin ne brille que par sa paillardise et sa couardise :

« Isabelle *en servante d'auberge, recevant Mezzetin, habillé en voyageur, suivi d'Arlequin, son valet.* Bonjour, messieurs; que vous faut-il ?

Arlequin. Allons, ma fille, une chambre, du feu, et grande chère; je m'arrête volontiers où il y a bon vin et jolie servante.

Isabelle. Messieurs, vous allez avoir tout ce qu'il vous faut, il ne manque de rien chez nous.

Mezzetin *présentant son pied botté à Isabelle.* Allons, ma fille, viens me débotter.

Isabelle. Vous débotter? Pardi, monsieur, cherchez vos débotteuses, ce n'est pas là mon affaire.

Mezzetin. Est-ce que tu n'es pas aussi valet d'écurie?

Arlequin *à Mezzetin.* Monsieur, voilà une dondon qui me paraît assez résolue, mais il me semble qu'elle vous saboule un peu.

Mezzetin. La friponne est, ma foi, jolie; viens çà, ma fille, es-tu mariée?

Isabelle. Non, monsieur, Dieu merci! à moi n'appartient pas tant d'honneur; l'année n'est pas bonne pour les filles, tous les garçons sont à la guerre.

Mezzetin *faisant des mines auprès d'Isabelle.* Si tu voulais un peu me délasser de mes exploits guerriers?... J'ai de l'argent, oui!

Isabelle. Bon, me voilà bien chanceuse avec votre argent: ça n'a jamais été ça qui m'a tenté. J'aime mieux un homme qui me plaît que tous les trésors du monde, et si vous voulez que je vous parle franchement, j'aimerais mieux votre valet que vous. (*Elle donne un grand coup de poing dans l'estomac à Arlequin.*)

Arlequin. Ouf! La coquine est, ma foi, de bon goût. Allons, monsieur, retirez-vous, ce n'est pas là de la viande pour vos oiseaux. (*Il repousse Mezzetin.*)

Mezzetin *se rapprochant.* Cette friponne-là n'est pas prévenue de mon mérite.... Je suis pourtant drôle avec les filles. (*Il veut badiner avec elle.*)

Isabelle. Je vous prie, monsieur, encore une fois, de

vous tenir en repos. Je n'aime pas à être tarabustée. Si vous voulez entrer chez nous, la porte est ouverte; sinon, je suis votre très-humble servante. »

Elle veut rentrer dans l'auberge, Mezzetin la retient par un bras; Cinthio, qui l'a vue, sort de l'auberge, et repousse rudement Mezzetin.

« CINTHIO. En vertu de quoi, monsieur, s'il vous plaît, prenez-vous des familiarités avec cette fille-là?

MEZZETIN. En vertu de quoi?... En vertu de mon bon plaisir.

CINTHIO. De votre plaisir! Croyez-moi, mon petit visage botté, ne m'échauffez pas les oreilles, car je pourrais prendre le mien à telle chose qui vous déplairait fort.

MEZZETIN. Monsieur, on ne traite pas comme cela un gentilhomme parisien qui revient de Flandre.

CINTHIO. Vous, de Flandre?

ARLEQUIN *qui s'était caché dans un coin, par peur, se rapproche.* Je veux que le diable m'emporte si nous n'y étions pas, et au camp de Fleurus, encore!

MEZZETIN *en se carrant.* Eh non, nous n'y étions pas, quand notre général fit signifier un *avenir* aux ennemis; ils ne comparurent pas le dernier juillet, à une heure de relevée, pour plaider sur le champ de bataille.... La cause fut appelée, qui dura plus de huit heures; mais, en vertu de bonnes pièces de canon, dont nous étions porteurs, nous fîmes bien vite déguerpir l'ennemi. Il voulut deux ou trois fois revenir par appel, mais il fut toujours débouté de son opposition, et condamné en tous les dépens, dommages et

intérêts, et aux frais, morbleu! aux frais!... Eh bien, y étions-nous? Non! c'est que je me moque!

Cinthio. Je vois bien, monsieur, que vous avez vu la bataille dans quelque étude de procureur. Mais je vous prie de passer votre chemin, et de ne pas regarder derrière vous; m'entendez-vous?

Mezzetin. Monsieur, prenez garde à ce que vous faites, si vous m'insultez.... (*Il tire son épée, Cinthio met la main sur la sienne.*)

Cinthio. Eh bien?

Mezzetin *se cachant derrière Arlequin.* Vous aurez affaire à mon valet.

Arlequin *s'enfuyant.* Je ne suis pas obligé de me faire tuer à votre place.

Cinthio. Allez! je ne daigne pas vous répondre; mais si vous jetez les yeux sur cette fille-là, je vous ferai mourir sous le bâton. (*Il lui donne de ses gants dans le nez et s'en va.*)

Mezzetin *après qu'il est parti.* Il s'en va, pourtant!... (*A Arlequin.*) Hé! que dis-tu à cela? Je ne lui ai pas mal rivé son clou, n'est-ce pas? »

Mezzetin chantait aussi dans les parodies, en s'accompagnant de la guitare. Watteau l'a peint jouant de cet instrument au milieu des principaux acteurs de la Comédie-Italienne : Isabelle, Ottavio, Colombine, etc. Au bas de la gravure de *Thomassin le fils* sont inscrits les vers suivants, du poëte Gacon :

« Sous un habit de Mezetin,
Ce gros brun au riant visage,

Sur la guitare, avec sa main,
Fait un aimable badinage.
Par les doux accents de sa voix,
Enfants d'une bouche vermeille,
Du beau sexe tout à la fois
Il charme les yeux et l'oreille. »

Il dansait et chantait aussi, sous des costumes allégoriques, dans les ballets qui terminaient la plupart des pièces, comme à la fin de la pièce *les Originaux*, où, après avoir rempli le rôle du valet d'Octave pendant toute la pièce, il disparaît au dernier acte pour aller se vêtir en *costume d'Amérique.*

« Quatre Américains *dansent une entrée qui exprime le froid. Après quoi, l'Amérique s'avance et chante :*

« Je suis gelé par les frimas,
Je grelotte de froid, je tremble, je frissonne.
Jeune époux, ne m'imitez pas.
Une beauté mal aisément pardonne
L'outrageante froideur qu'on fait à ses appas. »

Après quoi « quatre Africains *dansent une entrée de postures.* »

Après la suppression du théâtre et de la troupe en 1697, A. Constantini partit pour l'Allemagne, afin de trouver à s'employer. Il s'était engagé dans une troupe, à Brunswick, quand Auguste Ier, roi de Pologne, qui avait entendu parler de lui, lui fit faire des propositions. Constantini les accepta et fut chargé par ce prince de composer une troupe, qui devait alternativement jouer la comédie et chanter l'opéra

italien. Il vint en France en 1698 pour recruter cette troupe, et s'acquitta si bien de sa mission, que l'année suivante Auguste I[er] le nomma *cameriere* intime, trésorier des menus plaisirs, et le fit noble. Mais un sort si brillant ne pouvait pas durer. Mezzetin, entreprenant et hardi, s'éprit de la maîtresse du roi et lui déclara son amour. Il ne s'en tint pas là, il chercha à déconsidérer le roi dans l'esprit de cette dame, et tint sur son compte des propos peu mesurés. La dame fut outrée, dit-on, de l'insolence du comédien. Le fait est que le roi sut tout, et qu'il se cacha dans la chambre de cette dame, où rendez-vous avait été donné à Constantini. Ce qui se passa, nul ne le sait, si ce n'est qu'Auguste sortit furieux, le sabre à la main, et voulant trancher la tête du comédien. « Mais il sentit probablement qu'il ne lui convenait pas de souiller sa main du » sang d'un homme qui l'avait trahi si indignement. » Il le fit arrêter et conduire au château de Konigstein.

Mezzetin resta vingt ans dans cette prison; enfin, une autre dame de la cour d'Auguste, qui avait alors du crédit sur le cœur et l'esprit du roi de Pologne, engagea ce prince à venir visiter son château-prison d'État. Elle fit venir Constantini, qui parut « avec une barbe qu'il avait » laissée croître depuis sa détention. » Il se jeta aux pieds du roi, et, bien que la dame appuyât ses supplications, Auguste fut inexorable et rejeta sa grâce. Mais cette dame travailla si bien l'esprit du roi, que quelques mois après Constantini fut remis en liberté. « On lui rendit tous ses » effets, avec ordre cependant de sortir de Dresde et des » États de Saxe. »

Mezzetin partit pour Vérone, mais il y resta peu de temps. Désireux de revoir Paris et de remonter sur un théâtre où il avait si longtemps joué avec succès, il vint trouver la nouvelle troupe du régent, qui le reçut avec joie et surprise. Il s'arrangea avec ses anciens camarades pour jouer dans cinq ou six pièces, moyennant mille écus, et reparut sur la scène le 5 février 1729.

On lit dans le *Mercure de France* du mois de février 1729 :

« Le sieur Angelo Constantini, natif de Vérone, connu » ci-devant sous le nom de Mezzetin, comédien de l'ancien » hôtel de Bourgogne, joua sur le même théâtre et débuta » par les rôles qu'il avait joués autrefois dans la comédie » intitulée *la Foire Saint-Germain*, représentée dans sa nou- » veauté en 1695.

» Cette pièce fut précédée d'un prologue du sieur Lelio » fils, dont voici le sujet :

» Momus et Arlequin paraissent d'abord. Momus se plaint » de voir si longtemps ses jeux désertés. Il en demande la » cause à Arlequin, qui l'impute à l'amour extrême que » les Français ont pour la nouveauté. Momus lui promet » de remédier à cet inconvénient par une nouveauté qui » doit l'emporter sur toutes les autres. A son ordre, un » vieillard vénérable s'avance : il fait entendre que c'est le » Mezetin de l'ancien théâtre italien. A un nouvel ordre » du dieu qui l'introduit, et qui le prend sous sa protec- » tion, il dépouille sa robe de vieillard et paraît sous » l'habit de Mezzetin. Momus récite une fable, au sujet de » la vieillesse.... Cette fable ne paraît pas d'abord favo- » rable à un vieillard de soixante-quinze ans; mais Momus

» le console par un coup de marote qui répand sur son » cher élève une agréable folie, qui doit tenir lieu de » jeunesse. »

Mezzetin raconte ensuite un songe qu'il vient d'avoir. Il se croyait, dit-il, à Paris, sur la scène italienne; il voyait sortir une guitare du plancher et il chantait encore, malgré son âge avancé. Pendant sa narration, une guitare sort en effet du *premier dessous*. Il la prend, l'essaye et chante en s'accompagnant et en s'adressant au parterre :

« Mezzetin, par d'heureux talens,
Voudroit vous satisfaire;
Quoiqu'il soit depuis très long-temps
Presque sexagénaire;
Il rajeunira de trente ans
S'il peut encor vous plaire. »

Il y eut une telle affluence de spectateurs, que, malgré le prix des places qui avait été doublé, on renvoya autant de monde qu'il y en avait dans la salle.

Il donna cinq représentations et, quelques jours après, partit pour Vérone, en laissant à Paris « plus de créanciers que de réputation, » dit un de ses détracteurs. Il mourut en Italie à la fin de cette même année 1729.

Au-dessous du beau portrait de Constantini, peint par de Troy et gravé par Vermeulen, on lit les six vers suivants qui sont de la Fontaine :

« Ici de Mezzetin, rare et nouveau Prothée,
La figure est représentée;
La nature l'ayant pourvu

Des dons de la métamorphose,
Qui ne le voit pas n'a rien vu,
Qui le voit a vu toute chose. »

Cette louange parut un peu trop exagérée, car le poëte Gacon fit paraître la réponse suivante aux vers de la Fontaine, dans son *Poëte sans fard* :

« Sur le portrait de Mezzetin,
Un homme d'un goût assez fin
Lisant l'éloge qu'on lui donne
D'être un si grand comédien,
Que : *Qui ne le voit ne voit rien*,
Et qu'on voit tout en sa personne,
Disait : « Je ne vois pas qu'il soit si bon acteur,
» Il ne fait rien qui nous surprenne.
» — Monsieur, lui dis-je alors, pour le tirer de peine,
» Ne voyez-vous pas bien qu'un discours si flatteur
» Est un conte de la Fontaine ? »

Angelo Constantini avait épousé, en Italie, Auretta, fille de Dorsi et de la fameuse actrice Angiola. Auretta vint à Paris et joua sur le théâtre italien de l'hôtel de Bourgogne; mais elle n'y eut pas de succès; son talent et sa figure étaient médiocres. Elle passa en Allemagne. De ce mariage naquirent une fille qui mourut religieuse à Chaumont, et un fils nommé Gabriel Constantini qui joua les Arlequins en Italie.

Sous le nom de Mezzetinone, Carot était un excellent comique qui jouait les rôles de Mezzetin, à Venise, en 1689.

NARCISINO.

Narcisino ou Narcisin est originaire de la ville de Malalbergo, entre Bologne et Ferrare. Son surnom est *dessevedo* (valet) *di Malalbergo*. Les Bolonais ayant déjà le Docteur, qui parlait leur dialecte, celui de la classe éclairée, l'acteur Ricconi créa, vers le milieu du dix-septième siècle, un autre personnage qui parla le patois du bas peuple, patois qui est presque une langue différente de celle que l'on parle encore aujourd'hui. Ce personnage était, au dix-septième siècle, tantôt valet niais, tantôt maître, et jouait aussi très-souvent les rôles de père, de tuteurs, ordinairement imbéciles et ignorants, entêtés et aussi malicieux que possible. Il partageait cet emploi avec Tabarino et Fitoncello, rôles qui, comme Beltrame et Sganarelle, servaient à deux fins, et qui furent créés ou plutôt renouvelés par l'acteur Bigher, à Bologne.

Narcisin était encore tenu en grande estime et avait une grande vogue, il y a une cinquantaine d'années, à Bologne. Il avait alors un emploi singulier. Il ne paraissait presque pas dans les pièces, et venait seul sur le théâtre dire ou faire quelque bouffonnerie n'ayant aucun rapport à l'action scénique.

Coiffé d'un chapeau de paille, les cheveux longs pour imiter les paysans, vêtu d'une veste et d'une culotte excessivement large rayée rouge et vert, parfois le tabaro sur le bras (*planche 42*) ou un panier de fruits à la main, il venait pendant l'entr'acte faire un intermède et causer

avec le public sur l'avant-scène, critiquait les mœurs du temps, racontait les plaisantes aventures des faubourgs et de la campagne. C'était une sorte de Pasquin ou de Bruscambille. Il avait le droit de tout dire, mais toujours d'une façon générale et sans personnalités trop claires. Aujourd'hui encore, Narcisin se livre à ses quolibets, et moralise même à sa manière, mais cela se passe sur les théâtres de marionnettes.

« Messieurs! il faut avouer, et vous l'avouerez avec moi, n'est-ce pas? que le mensonge est une étrange chose! S'il y a dans la salle des menteurs, qu'ils prennent la peine de s'en aller, afin de ne pas entendre ce que je vais dire. (*Il s'arrête un instant.*) Eh bien! personne ne sort?... Je vois, messieurs, que nous sommes tous des hommes sincères ici!.... Alors je puis vous dire entre hommes.... Ah! j'aperçois des femmes là-bas! Ces dames, sincères et franches, sont priées de rester; — celles qui s'adonnent au mensonge peuvent s'en retourner chez elles voir si le vin aigrit dans leur cave. (*Une pause*). Pas une femme ne quitte la place?.... *brave signore!* je vois que je n'ai autour de moi que franchise et loyauté! (*Il va d'un côté du théâtre, et, contre un des côtés du manteau d'Arlequin, se baisse et du revers de sa main, comme s'il parlait en secret à l'oreille de chacun.*) Je n'en crois rien, mais elles veulent se faire passer pour ce qu'elles ne sont pas! Or donc, puisque la franchise et la vérité règnent ici, je vous dirai en confidence qu'il faut bien que les femmes s'imaginent les hommes plus bêtes qu'ils ne le sont, pour venir leur raconter un tas de bourdes, qu'ils ont l'air de croire et de



prendre pour monnaie courante, jusqu'au jour où, fatigués de ce tissu d'inventions diaboliques, ils envoient promener mensonges et menteuses.

» Je vous demande un peu, mesdames (oui, c'est à vous que je m'adresse en particulier), quand vous ne remuez pas la langue, ne sauriez-vous encore vous passer de mentir par vos affiquets! Je vous demande un peu si ce n'est pas le plus gros mensonge qu'une femme puisse inventer, de faire croire à ce qu'elle n'a pas. Tenez! j'en vois tous les jours, et des plus maigres, se pavaner avec des jupons de la rotondité de la coupole de Saint-Marc, à Venise. Les rues de Bologne sont trop étroites maintenant, car nos dames, forcées d'aller à pied, — il n'y a pas de *vetturini* capables de les contenir, — garnissent et envahissent toutes les rues, et je vous demande un peu ce qu'il résulte de tout cela? Sous ces croupes mensongères, qu'y a-t-il? du vent! »

Autre intermède : « Messieurs, que les avares sortent vite! Ils pourraient user leurs oreilles à m'entendre! Personne ne bouge, je peux donc parler librement. Qu'ils sont fous, ces gens qui passent quarante années de leur vie à empiler l'un sur l'autre des liards, pour en faire des sous, et des sous pour en faire des livres, et des livres pour en faire des louis! Le jour où ils ont bien amassé pour en jouir, ils ne peuvent s'en servir; altérés de jouissances dans la jeunesse, ils sont exténués dans la vieillesse. Que les exténués sortent, je vais parler pour les jeunes gens dans la force de l'âge. O vous, jeunes fous! qui ne pensez qu'à boire, manger et faire l'amour!

Est-ce là le but de l'existence?... Je m'arrête, messieurs; nous sommes ici au théâtre et non au sermon. » Et faisant une pirouette comme Stenterello, il disparaît.

Plusieurs personnages français sont dérivés du type de Scapin; nous allons les esquisser.

TURLUPIN.

Turlupin (malchanceux, malheureux) fut créé à la fin du seizième siècle, à l'hôtel de Bourgogne, par Henri Legrand dit Belleville, qui le joua pendant plus de cinquante ans sous un costume ayant beaucoup de rapport avec celui de Brighella quant à la forme, et tenant un peu de l'Arlequin pour les couleurs.

Turlupin était fécond en quolibets, calembours, coq-à-l'âne, amphigouris, et en ce genre de plaisanteries qui prirent de lui le nom de turlupinades. Comme la plupart des farceurs français d'alors, il prenait son bien où il le trouvait : mais la source la plus féconde était surtout Rabelais. *Les Bigarrures et touches du seigneur des Accords*, *les Apophthegmes du sieur Gaulard* et *les Escraignes dijonnoises* (1560), ainsi que les *Vaillans faits d'armes de Bolorospe* (1635), durent fournir matière à Turlupin pour broder et amplifier sur des textes dans le genre de celui-ci :

« .... Habillé de vert (de gris), parfumé (comme un jambon) d'odeur (de sainteté), et enveloppé d'un manteau (de cheminée). Il rencontre une dame parée d'une belle robe (d'avocat), d'une fine fraise (de veau) et d'une riche

côte (de melon), bordée d'un filet (de vinaigre). » Ensuite faisant la description de son héros : « Il a un corps (de garde), une tête (d'épingle), un cou (de tonnerre), des épaules (de mouton), des bras (de mer), une main (de papier), un pied (de cochon), un dos (d'âne), une langue (étrangère), une haleine (de savetier). Il était fort bien vêtu, il avait de belles chemises de toile (d'araignée), un rabat de point (du jour), une culotte (de bœuf).... Sa maison était bâtie de pierres (philosophales), soutenue de piliers (de cabaret), et on y entrait par deux cours (de chimie), d'où on montait vingt-cinq degrés (de chaleur), et on se trouvait dans une grande chambre (de justice).... Il courait à la chasse suivi d'une meute de chiens (-dent), de quatre valets (de pique), montés sur des chevaux (de frise) portant des lacs (d'amour) et des filets (de canards).... Il visitait souvent ses châteaux (en Espagne), ses terres et ses champs (de bataille)... et mourut d'une chute (d'eau), etc., etc. »

« Il était excellent farceur, » dit Sauval ; « ses rencontres étaient pleines d'esprit, de feu et de jugement : en un mot il ne lui manquait rien qu'un peu de naïveté; et nonobstant cela, chacun avoue qu'il n'a jamais vu son pareil.... Quoiqu'il fût roussâtre, il était bel homme, bien fait, et avait bonne mine. Il était adroit, fin, dissimulé et agréable dans la conversation. » Il avait débuté dès 1583 et passa sa vie sur le théâtre, car il n'en descendit que pour entrer dans la fosse qui lui fut accordée à l'église Saint-Sauveur en 1637.

Dans la troupe française de l'hôtel de Bourgogne, « Gros-

Guillaume », dit Tallemant, « était *le fariné*, Gaultier, le vieillard, et Turlupin, le fourbe. Il jouait aussi le personnage du *Zany*, qu'on regardait comme le facétieux de la bande, et pour cela il portait un habit semblable à celui de Brighella, avec le petit manteau et le pantalon. » Turlupin était un homme rangé, marié, qui ne souffrit point que sa femme montât sur le théâtre, et qui vivait en bourgeois. Il passait de longues heures dans l'étude de ses rôles. « Il étudiait son métier assez souvent, et il arrivoit quelquefois que, comme un homme de qualité qui l'affectionnoit l'envoyoit prier à dîner, il répondoit qu'il étudioit. »

Louis Legrand, fils du précédent, soutint la célébrité de son père. Il débuta sous le même nom de Turlupin le 15 décembre 1620 et vécut jusqu'en 1655.

GANDOLIN.

Gandolin, personnage jouant à Paris sur le théâtre du Marais en 1595 et au commencement du dix-septième siècle, semble une *doublure* de Turlupin. Il porte le masque de Brighella, le chapeau d'Arlequin, orné de sa queue de lièvre :

« Gandolin, par sa rhétorique,
Nous fait la rate épanouir,
Et, pour n'avoir pas la colique,
Il faut tant seulement l'ouïr.
Quelques fables qu'il nous raconte,
Elles ont un si bel effet,
Que chacun y trouve son compte,
Et s'en retourne satisfait. »

Le théâtre du Marais possédait encore, comme improvisateurs dans les farces en 1595, Santilly et Gorlay, dit *Moucheron*.

GRATTELARD.

(1620) Le *Grattelard*, bouffon français des farces tabariniques, surnommé par dérision le baron de Grattelard, est un type de valet fourbe. Son costume se rapproche beaucoup de celui de Trivelino. Il porte, comme celui-ci, un pourpoint et un pantalon à l'italienne assez large, bordé de dessins imitant des triangles, d'une couleur foncée sur un fond clair. Il porte aussi le demi-masque, la mentonnière et le serre-tête, la grande collerette plissée, la latte et les souliers de peau claire, la toque comme Brighella, mais pas de manteau. Au-dessus d'un portrait du personnage, retrouvé dernièrement à la bibliothèque des estampes, on lit le distique suivant :

« Ma mine n'est belle ny bonne,
Et je vous jure sur ma foy
Qu'on peut bien se fier à moy,
Car je ne me fie à personne. »

Sur la même estampe se trouvent deux autres personnages du même théâtre : *Jasmin* (sorte de Crispin) et *Jean Broche* ou *Boche*, qui a un certain rapport avec les Docteurs italiens.

Avant Grattelard, d'autres bouffons français avaient déjà accolé à leur nom de théâtre des titres empruntés dérisoi-

rement à la noblesse : *le comte de Salles*, bouffon basochien du commencement du seizième siècle, *le marquis d'Argencourt, le baron de Planey, le comte de Permission.*

Le rôle le plus brillant de Grattelard est dans la farce des Trois Bossus, conte tiré des *Facétieuses Nuits* de Straparole, qui, lui-même, l'a tiré des contes orientaux.

La farce des Bossus.

« Trostolle le bossu possède trois frères bossus, qu'il ne peut pas voir. Il a horreur des gens contrefaits. Un jour, forcé de s'absenter de chez lui, il recommande à sa femme, après avoir dîné, de tout fermer et de ne laisser entrer personne au logis. Il ne veut pas avoir à rencontrer ses frères les bossus, ou il y aura du bâton sur l'échine de madame. Après quoi il sort. Madame Trostolle a une intrigue amoureuse avec un certain Horace qui dépêche vers elle son valet Grattelard avec un billet doux.

» Le mari parti, les trois bossus arrivent avec des estomacs creux comme des puits et des dents de loup. « Il y a longtemps que nous n'avons rien mangé, » dit le premier bossu, « et mon ventre, au besoin, servirait de lanterne. — Voici le logis de mon frère, » dit le second, « entrons. » Le troisième frappe à la porte. Mais madame Trostolle les reconnaît au paquet qu'ils portent sur le dos. Elle se laisse pourtant attendrir par leurs prières, les fait entrer et leur donne à repaître. Mais Trostolle arrive, elle fait cacher les trois frères; Trostolle flaire ses bossus; cependant il s'en va, sur l'affirmation de sa femme qui lui jure que personne n'est venu. Elle court alors à ses beaux-frères et les trouve

ivres : « Je crois, » dit-elle, « qu'ils ont un réservoir dans le dos, ils ont bu un plein tonneau ! Il faut pourtant les faire sortir d'ici. »

» Grattelard arrive avec sa lettre : « Vois mon embarras, » lui dit madame Trostolle, « un bossu est tombé mort devant ma porte; il faut que tu le portes à la rivière. — Que me donnerez-vous ? — Vingt écus ! — Çà, entrons en besogne. — Tiens, voici le drôle. — Il est bien pesant ! » dit Grattelard; et le voilà en route pour jeter son bossu à l'eau.

« — J'ai fait marché pour qu'il en porte un; je vais l'affiner, il faut qu'il les porte tous les trois. »

» Grattelard revient : « Je l'ai jeté à l'eau ! » dit-il; « mais comme il était lourd ! — Te moques-tu de moi ? » lui dit la femme; « tu l'as bien mal jeté, car il est revenu ? Tiens, le voici !

» — Au diable le bossu ! Je vais le recharger sur mon dos et le reporter à la rivière. » Il va et revient. Mais il retrouve encore un bossu : « Ne vois-tu pas qu'il reviendra toujours? » lui dit madame Trostolle; « tu t'y prends mal !

» — Mordienne ! » dit Grattelard, « je me fâcherai, à la fin ! Je vais le retourner encore une fois, mais, s'il revient, je lui attacherai une pierre au cou. » Et il emporte le bossu. Madame sort aussi d'un autre côté. Trostolle revient, il a fini ses affaires et veut rentrer chez lui pour s'assurer que ses frères ne sont pas venus.

« — Comment ! mort de ma vie ! » s'écrie Grattelard en revenant de sa course et en apercevant Trostolle, « voilà encore mon bossu ! A la rivière, bossu, à la rivière ! » Et il empoigne le mari. Après quoi, il revient recevoir ses vingt

écus. « Eh bien, l'avez-vous jeté dans la rivière? » lui dit madame Trostolle.

« Grattelard. Il m'a fallu le reprendre par quatre fois! Il revenait toujours, mais cette fois-ci....

La Femme. Quatre fois! N'aurait-il pas mis mon mari avec les autres?

Grattelard. Le dernier parlait, par ma foi!

La Femme. Oh! qu'as-tu fait? C'est mon mari que tu as jeté à l'eau!

Grattelard. Il n'y a pas grand mal! C'était un bossu qui n'a jamais dû être droit. Tenez, voici une lettre du sieur Horace.

La Femme. Est-il loin d'ici?

Grattelard. Puisque votre mari est mort, il faut vous marier ensemble. Tenez, le voici!

Horace. Madame, si l'affection que je vous porte me peut servir de garant pour vous présenter et sacrifier mes vœux, vous pouvez croire que je suis un de vos plus fidèles sujets. »

JODELET.

Jodelet, valet bouffon, naïf et niais en apparence, était joué dans la troupe française de l'hôtel de Bourgogne par Julien Geoffrin, de 1610 à 1660. Son costume est, pour la forme, celui de Beltrame; quant aux couleurs, il porte la toque noire, le pourpoint, la trousse et les chausses rayés, le masque de Brighella et la mentonnière noire, le manteau, l'escarcelle et le sabre de bois de tous les types semblables.

Scarron a composé pour le créateur de ce personnage : *Jodelet duelliste*, *Jodelet maître et valet*, 1645.

On a encore : *Jodelet astrologue*, comédie de d'Ouville, 1646; *la Feinte mort de Jodelet*, comédie de Brécourt, 1660.

Julien Geoffrin fut le dernier qui joua *la farce* en France. « Pour un fariné naïf, » dit Tallemant, « il est bon acteur. Il n'y a plus de farce qu'au Marais, où il est, et c'est à cause de lui qu'il y en a. Jodelet parle du nez pour avoir été mal pansé... et cela lui donne de la grâce. »

Jodelet jouait aussi parfois avec la troupe italienne. Loret, à propos des fêtes de Vincennes en 1659, dit, dans sa *Muse historique* :

« *Scaramouche*, à la riche taille,
Le signor *Trivelin*, canaille,
Jodelet, plaisant fariné,
Item aussi le *Gros-René*,
Et *Gratian*, le doctissime,
Aussi bien que fallotisme. »

Il mourut à la fin de 1660. Loret lui fit cette épitaphe :

Ici gist qui de Jodelet
Joua cinquante ans le rôlet,
Et qui fust de mesme farine
Que Gros-Guillaume et Jean Farine,
Hormis qu'il parloit mieux du nez
Que les dits deux enfarinez.

Gilotin, Tripotin et Filipin étaient des farceurs du théâtre français de l'hôtel de Bourgogne (1655). Filipin, dont le véritable nom était Villiers, jouait les mêmes rôles que

Jodelet. Scarron fit pour lui *le Gardien de soi-même*. Il portait le masque noir des valets italiens et la toque rouge surmontée de deux plumes.

(1635) Goguelu, masque français qui semble avoir essayé de remplacer Gros-Guillaume au théâtre de l'hôtel de Bourgogne, portait un pantalon large, un pourpoint comme celui de Brighella, le manteau, le serre-tête et la moustache exagérée des bouffons italiens.

Bruscambille, autre type de l'hôtel de Bourgogne, créé par Deslauriers, né en Champagne, acteur et auteur, débuta, dès 1598, sur les tréteaux de Jean Farine, et entra à l'hôtel de Bourgogne en 1634.





SCARAMOUCHE.

PASQUARIELLO, PASQUINO, CRISPIN.

Scaramouche est fils ou petit-fils du Matamore, car son nom, qui veut dire *petit batailleur,* et son type primitif et originaire de Naples le rangeraient dans la catégorie des Capitans, si, en France, avec Tiberio Fiurelli, ce personnage n'avait été mis à toutes sauces.

Le costume de Scaramouche n'a jamais varié quant à la couleur, il a toujours été noir de la tête aux pieds.

Riccoboni dit que « pour la forme, c'est une imitation » de l'habit espagnol, qui, depuis si longtemps, dans la » ville de Naples, était l'habit du palais, des magistrats » et des gens de guerre. Vers 1680, les Capitans espagnols » finirent en Italie; et le Capitan ancien, Italien, étant » oublié depuis longtemps, on fut obligé de tirer des » troupes des comédiens napolitains un acteur qui rem- » plaçât le Capitan espagnol; le Scaramouche en prit la » place. En Italie, ce personnage n'a jamais fait d'autre

» caractère que celui du Capitan : son caractère est d'être
» fanfaron et poltron tout à la fois. »

Ce personnage porta dans l'origine le masque, comme tous les types qui datent de cette époque.

Dans ses *Petits Danseurs,* Callot représente le Scaramuccia de la troupe des *Fedeli,* dont le véritable nom était Goldoni, masqué et l'épée à la main. Son costume est peu différent de ce qu'il a été plus tard avec Fiurelli, sauf les crevés de son pourpoint et de sa toque empanachée, qui feraient remonter la création de ce type à la fin du seizième siècle.

Tiberio Fiurelli, le plus célèbre de tous les Scaramouches, laissa le masque de côté, s'enfarina le visage et, par les jeux de sa physionomie, « fut le plus grand mime du monde ». Il porta d'abord la culotte large, puis il prit celle qui resta traditionnelle à ce type. La ceinture a été tantôt d'étoffe de drap, comme le costume, tantôt de cuir. Les passementeries et les boutons furent toujours de la couleur du vêtement (*planche* 45).

Scaramouche se dit marquis, prince et seigneur de plusieurs contrées qui n'ont jamais existé sur aucune carte de géographie. Il fut, dit-il, abandonné fort jeune par son illustre père, et élevé aux frais d'un roi quelconque, qui lui fit passer les premières années de sa jeunesse à ramer sur ses galères. C'est certainement sur ces mêmes galères qu'il se retirera plus tard, car c'est le plus grand voleur qu'on ait jamais vu. Il tient de son père le Capitan pour la vanterie, la forfanterie et la poltronnerie. Comme lui, il est amoureux de toutes les femmes; mais son visage pâle

et sa mauvaise réputation lui font beaucoup de tort auprès du beau sexe. Il se venge des rebuffades en se vantant de faveurs illusoires et en médisant des femmes qu'il prétend avoir délaissées.

Malgré ses prétentions à la noblesse, car il se dit noble comme Charlemagne, et riche comme un autre de ses aïeux nommé Crésus, il est presque toujours valet d'un fort mince seigneur ou d'un pauvre bourgeois, qui l'emploie pour servir ses amours. Mais, au lieu de faire son devoir, il s'amuse à rosser le guet et à voler les passants. Son maître rentre souvent pour lui dans cette dernière catégorie. Enfin, Scaramouche est un vaurien qui ne se plaît que dans le désordre. S'il y a quelque coup à recevoir en payement de ses fourberies, il est assez leste pour procurer au voisin l'aubaine qui lui était destinée. Il s'entend assez bien avec Pulcinella, autre gaillard de son acabit. C'est alors que, bras dessus, bras dessous, l'un parlant fort et gesticulant brutalement, l'autre beuglant et sautant, faisant tournoyer son sabre autour des oreilles des passants, ils arpentent les promenades, lorgnant les mêmes femmes et désirant les mêmes bouteilles. Il est rare qu'une dispute n'arrive pas entre nos deux compères. Polichinelle se fâche, Scaramouche se cache. « Où est ce poltron, ce lâche? » crie Polichinelle en assommant les tables des coups de son gourdin noueux. La colère passée, Scaramouche revient et fait alors à son ami une réprimande en plusieurs points sur les mauvais penchants, l'irascibilité, l'ivrognerie, l'égoïsme; discours plein de sens et de morale, que Polichinelle écoute d'un air distrait en se frottant la bosse. La plupart du temps, il ne

l'écoute même pas du tout, car il n'a aucune estime pour ce poltron. Mais tout finit par des libations, et c'est le verre en main, le cerveau un peu échauffé, que Scaramouche donne carrière à sa brillante imagination. Il raconte alors tous ses exploits galants à Polichinelle, qui ne l'interrompt que par des exclamations de surprise admirative, ou de petits ricanements goguenards qui indiquent son incrédulité.

Mais tout à coup pots, verres et bouteilles volent en éclats : c'est Polichinelle qui, ennuyé des hâbleries de Scaramouche, a fait tout ce bris d'un revers de trique pour rompre la conversation ; puis il se lève et, sans payer son écot, sort en ricanant.

Scaramouche s'est caché, et ne se montre plus que lorsque son camarade est fort loin. « Quel âne! » dit-il, » quel butor! des manières de rustre! La première fois, je le corrigerai d'importance; je lui tirerai les oreilles. » Sur la remarque d'un tiers, qui l'accuse d'avoir eu peur, il répond comme Panurge : « Peur? moi! j'ai du courage beaucoup, voire! De peur, bien peu; du courage, tant et plus : je n'entends pas courage de brebis; je dis courage de loup; bien plus, de meurtrier. »

Scaramouche est comme le franc archer de Bagnolet, « il ne craint rien que les dangers. »

Tiberio Fiurelli naquit à Naples le 7 novembre 1608. Quoique fils d'un capitaine de cavalerie, il était, à l'âge de vingt-cinq ans, domestique de la première actrice d'une troupe alors en réputation à Naples. Il était ce qu'on appelait *gagiste*, et jouait de temps en temps de petits rôles.

Un jour, la blanchisseuse de la comédienne dit à Fiurelli que la meilleure amie de sa fille allait se marier, et elle l'invita aux noces comme garçon d'humeur joviale, sa fille devant être la demoiselle d'honneur de la mariée. La noce fut brillante : on but, on dansa beaucoup; Fiurelli surtout mangea comme deux et but comme quatre. Si bien que, au milieu des danses et des sauts, poussé par un transport amoureux où le vin n'était pas pour peu de chose, il embrassa fort vivement, et malgré sa résistance, la demoiselle d'honneur. C'était une insulte grave, surtout en public, et qui ne pouvait se réparer que par le mariage.

Dès le lendemain, la blanchisseuse, ayant réuni des témoins et les membres de sa famille, vint réclamer justice auprès de la maîtresse de Fiurelli. Lui de comparaître, et de ne rien répondre à cette scène; il ne se rappelait plus rien de ce qui s'était passé la veille. La blanchisseuse lui ayant remémoré le tout, elle le menaça de porter ses plaintes devant la justice, s'il ne réparait sa faute et ne satisfaisait pas l'honneur de la famille. Ayant pris conseil de l'actrice qu'il servait, il se décida à épouser la jeune blanchisseuse, qui était fort jolie, ce qui ne gâtait rien.

Quelque temps après leurs noces, Fiurelli et sa femme entrèrent dans une troupe de comédiens. Madame Fiurelli prit le nom de *Marinette,* qui était probablement le sien, car avant elle il n'est pas question de soubrettes de ce nom; lui prit celui de Scaramouche. Angelo Constantini, auteur de *la Vie, amours et actions de Scaramouche,* dit que Fiurelli fut le créateur de ce type; mais il fait erreur ici, comme dans bien d'autres passages de cette biographie. Évariste Ghe-

rardi tance vertement Constantini à propos de cet ouvrage : « Que ceux, » dit-il, « qui ont parlé si indignement » de Fiurelli, et qui se sont servis de son nom pour donner » du débit à une infinité de quolibets et de mauvaises plaisan- » teries, rougissent et viennent, la torche au poing, faire » réparation aux mânes d'un si grand homme, s'ils veulent » éviter le châtiment que leurs impostures méritent et » devant Dieu et devant les hommes. Il n'est rien de plus » impie que de déterrer un homme pour le couvrir de » calomnie. »

La nature l'avait doué merveilleusement, car il fut bientôt connu dans toute l'Italie comme le mime le plus spirituel et le plus parfait qui eût jamais existé.

Après avoir parcouru plusieurs grandes villes d'Italie, il vint à Paris avec une troupe, sous le règne de Louis XIII, en 1640, et il n'y eut pas moins de succès.

La reine se plaisait beaucoup à lui voir faire des grimaces. Un jour que lui et Brigida Bianchi, actrice connue sous le nom d'*Aurelia*, étaient dans la chambre du Dauphin (depuis Louis XIV), le prince, qui avait alors deux ans, était de si mauvaise humeur que rien ne pouvait apaiser sa colère et ses cris, Scaramouche dit à la reine que, si elle voulait lui permettre de prendre l'enfant royal dans ses bras, il se chargeait de le calmer. La reine l'ayant permis, il fit alors tant de grimaces, tant de singeries bizarres, que non-seulement l'enfant cessa de pleurer, mais encore qu'il fut pris d'une hilarité dont les résultats gâtèrent les habits de Scaramouche, aux grands éclats de rire de toutes les dames et seigneurs présents à cette scène.

Depuis ce jour, Scaramouche reçut l'ordre de se rendre tous les soirs auprès du Dauphin afin de l'amuser, « avec son chien, son chat, son singe, sa guitare et son perroquet. » Scaramouche pouvait avoir alors trente-trois ans; aussi fut-il toujours appelé particulièrement à Paris toutes les fois qu'on y fit venir quelque troupe italienne. Bien des années après, Louis XIV prenait plaisir à rappeler à Fiurelli leur première entrevue, et le grand roi riait beaucoup en lui voyant mimer le récit de l'aventure.

Dans le scenario de *Colombine avocat pour et contre*, Gherardi dit au sujet de Scaramouche :

« Après avoir raccommodé tout ce qu'il y a dans la » chambre, il prend sa guitare, s'assied sur un fauteuil, » et joue en attendant que son maître arrive : Pascariel » vient tout doucement derrière lui, et, par-dessus ses » épaules, bat la mesure, ce qui épouvante terriblement » Scaramouche. En un mot, c'est ici que cet incomparable » Scaramuccia, qui a été l'ornement du théâtre et le mo» dèle des plus illustres comédiens de son temps, qui » avaient appris de lui cet art si difficile et si nécessaire » aux personnes de leur *caractère*, de remuer les passions » et de les savoir bien peindre sur le visage; c'est, dis-je, » où il faisait pâmer de rire, pendant un gros quart » d'heure, dans une scène d'épouvante, où il ne proférait » pas un seul mot. Il faut convenir aussi que cet excellent » acteur possédait à un si haut degré de perfection ce mer» veilleux talent, qu'il touchait plus de cœurs par les seules » simplicités d'une pure nature, que n'en touchent d'ordi» naire les orateurs les plus habiles par les charmes de la

» rhétorique la plus persuasive. Ce qui fit dire un jour à » un grand prince qui le voyait jouer à Rome : « Scara- » muccia ne parle point et dit les plus belles choses du » monde. » Et pour lui marquer l'estime qu'il faisait de » lui, la comédie étant finie, il le manda et lui fit présent » du carrosse à six chevaux dans lequel il l'avait envoyé » quérir. Il a toujours été les délices de tous les princes » qui l'ont connu, et notre invincible monarque ne s'est » jamais lassé de lui faire quelque grâce. J'ose même me » persuader que, s'il n'était pas mort, la troupe serait » encore sur pied. »

Loret dit quelque part, en parlant de Fiurelli :

« C'est un comique sans pareil.
Comme le ciel n'eut qu'un soleil,
La terre n'eut qu'un Scaramouche.
Alors qu'il vivait parmi nous,
Il eut le don de plaire à tous,
Mais bien plus aux grands qu'aux gens minces,
Et l'on le nommait en tous lieux
Le prince des facétieux
Et le facétieux des princes. »

En 1659, pendant un voyage de Scaramouche en Italie, le bruit avait couru qu'en traversant le Rhône Fiurelli avait fait naufrage et s'était noyé. Loret célébra l'aventure en style de complainte.

« A péri vers les bords du Rhône,
Par un torrent d'eau imprévu,
Qui le prenant au dépourvu,
Dans une vallée ou fondrière,
Lui fit perdre vie et lumière. »

Fiurelli faisait de fréquents voyages en Italie pour aller voir sa femme Marinette. Le dernier qu'il fit fut assez long : il resta sept ans absent, et ne revint à Paris qu'après la mort de sa femme. Il s'y établit et resta au théâtre jusqu'à l'âge de quatre-vingt-trois ans. S'étant retiré alors, il devint amoureux d'une jeune personne nommée mademoiselle Duval, grande, bien faite et fort jolie, fille d'un domestique du premier président de Harlay. Il la demanda en mariage et l'épousa.

Les premiers mois de la lune de miel se passèrent tranquillement; mais l'humeur jalouse et avare de Fiurelli se dévoila bientôt. Après tout, il avait peut-être raison de soupçonner et de se plaindre. Il y avait trop de différence d'âge entre les époux, et la jeune femme était coquette. Scaramouche voulut user de ses droits et de son autorité : mais la jeune dame ne voulut pas souffrir les leçons et corrections, elle se retira chez ses parents et lui intenta un procès en séparation de corps et de biens. Fiurelli, de son côté, l'accusa d'infidélité et demanda qu'elle fût rasée et enfermée dans un couvent. Cette affaire fit beaucoup de bruit, et quatre ans se passèrent à instruire ce procès. Ce fut pendant l'instruction que Fiurelli mourut, le 7 décembre 1696, âgé de quatre-vingt-huit ans.

A quatre-vingt-trois ans, il avait encore tant d'agilité que, dans ses scènes de pantomime, il donnait un soufflet avec le pied. Il joignait à une taille avantageuse une souplesse de corps, une légèreté et une force extraordinaires.

On sait que Molière professa toujours pour Tiberio Fiu-

relli une admiration sans bornes. On a dit et on a raison de croire que l'incomparable Scaramouche décida de la vocation de l'illustre enfant qui, conduit par son grand-père, allait le voir jouer, et qui embrassa dès lors l'idée du théâtre avec transport. On a rapporté aussi que Molière s'était, en tant qu'acteur comique, efforcé toujours d'imiter les Italiens, Trivelin en particulier, mais par-dessus tout Scaramouche. Il est bien avéré que Molière a été *Italien* dans sa manière, et comme auteur et comme comédien, avant d'être Français; qu'il a puisé ses premiers essais, non-seulement ses canevas inédits, mais encore plusieurs de ses pièces écrites, dans le répertoire italien, et que les deux troupes jouèrent de son temps les mêmes sujets sur le même théâtre, sans que les Italiens missent de l'affectation à en revendiquer la priorité, et sans que Molière songeât à la leur contester. Au reste, les emprunts deviennent réciproques, témoin le *Scaramouche ermite* qui eut du succès à la cour, tandis qu'on s'y indignait contre *Tartuffe*.

On lit, au bas d'un portrait de Fiurelli, représenté en costume de Scaramouche :

Tibère Fiorilli, dit Scaramouche, *le grand original des théâtres modernes.*

« Cet illustre comédien
Atteignit de son art l'agréable manière :
Il fut le maître de Molière,
Et la nature fut le sien. »

Voyons-le agir dans plusieurs scènes tout italiennes du recueil de Gherardi.

Le théâtre représente une rue. — *Il fait nuit.*

« Scaramouche (arrive seul d'un côté du théâtre, sans voir Pierrot et Mezzetin). Les puces m'ont éveillé plus matin que je ne voulais; et comme je ne puis plus dormir, j'ai envie de me réjouir avec ma guitare. »

Mezzetin, qui, dans la scène précédente avait déjà chanté un couplet avec Pierrot, sous les fenêtres de sa maîtresse, demande à Pierrot s'il veut en recommencer un autre.

A ce moment, Scaramouche pousse un soupir énorme.

« Pierrot *à Mezzetin*. Mezzetin?

Mezzetin. Hein, que veux-tu?

Pierrot. Je crois, mordieu! que ma maîtresse vient de soupirer. »

Scaramouche imite un certain bruit avec la bouche.

Mezzetin dit à Pierrot que sa maîtresse a l'haleine mauvaise. Après quoi, ils cherchent d'où vient ce bruit et finissent par trouver et reconnaître Scaramouche, et ils se mettent tous trois à jouer de la guitare sous les fenêtres de la belle.

Octave, après avoir donné rendez-vous à sa maîtresse Angélique dans les Tuileries, veut lui donner une collation galante pour la surprendre agréablement. Il prie Scaramouche d'y penser et s'en va. Scaramouche reste sur le théâtre et se met à rêver. Arrive Arlequin, auquel il propose de réfléchir à ce *moyen*, mais sans lui dire de quoi il s'agit. Les voilà tous deux se promenant sur le théâtre, la tête dans les mains, et revenant de temps en temps l'un auprès de l'autre, en disant : « Ma foi! je le tiens. » Ils s'en retournent, puis reviennent. « Non, cela ne vaudrait rien. » Et de recommencer leurs allées et venues sans rien dire. Tout

d'un coup ils se rencontrent, et Scaramouche dit : « Oh! cela ne peut manquer de réussir! » Sur quoi, ils s'en vont, sans s'être autrement expliqués.

Autre scène : « Cinthio (s'approchant de Scaramouche): *Come vi chiamate?* (Comment vous appelez-vous?)

SCARAMOUCHE. Comment je m'appelle?

CINTHIO. *Si, il vostro nome, qual è* (Oui, votre nom, quel est-il?)

SCARAMOUCHE. *Il mio nome, signor, è.* (Mon nom, monsieur, est) Scaramuzza, Memeo Squaquara, Tammera, Catambera, *e figlio di* (et fils de) Cocumaro et de *madona* Papara trent' ova, e iunze, e dunze, e tiracarunze, e Stacchete, Minoffa, Scatoffa, Solfana, Befana, Caiorca [1], *per servire a vossignoria* (pour servir à Votre Seigneurie).

CINTHIO. *O che bel nome! in verità, non si può far di più!* (*Il tire sa bourse.*) Tenez, voilà pour Scaramouche. Voici pour Memeo Squaquara. Voilà pour Tammera et Catambera. (*A chaque nom il lui donne un écu.*) Et le surplus de la bourse pour le restant de votre nom.

SCARAMOUCHE *à part.* C'est quelqu'un qui va à la chasse aux noms. (*Vers Cinthio.*) Monsieur, j'ai encore d'autres noms dans ma famille, aussi beaux et aussi longs que le mien. Si vous en avez affaire, vous n'avez qu'à parler? »

[1] Il serait curieux de savoir si tous ces noms burlesques sont une improvisation gratuite de Scaramouche, ou si tous n'appartiennent pas aux archives perdues de la *Commedia dell' arte,* comme *Memeo Squaquara,* qui est un des danseurs de Callot, une sorte de Pasquariello. Quant à *Befana,* tout le monde sait que c'est un être fantastique dont on annonce les châtiments et les récompenses aux enfants, comme chez nous le *Croquemitaine.*

Scaramouche, ayant entendu dire qu'on avait décrété d'arrestation Arlequin, son maître, sous le nom d'emprunt de marquis de Sbrufadelli, s'habille en femme pour se cacher et se sauver. Arlequin le rencontre et dit : « Ah! ah! voici quelque demoiselle du pont Neuf. Bonjour, madame, votre serviteur!

Scaramouche. Monsieur, enseignez-moi, s'il vous plaît, le chemin de la Grève?

Arlequin *d'un ton railleur.* Vous n'avez qu'à suivre comme vous avez commencé.... Vous n'avez qu'à continuer toujours le même chemin, vous y arriverez tout droit.

Scaramouche. Je m'en vais donc vitement, car j'appréhende de n'y pas trouver place.

Arlequin. Vous n'avez que faire de vous tant presser, il y en aura toujours pour vous.

Scaramouche. Dame, monsieur, c'est qu'on y va pendre le marquis de Sbrufadelli, qui est, dit-on, le plus drôle de corps du monde, et chacun s'empresse pour le voir.

Arlequin *fâché.* Ceux qui vous ont dit cela sont des malappris. Le marquis de Sbrufadelli est homme d'honneur, et il ne sera pas pendu, entendez-vous?

Scaramouche. Je vous dis, moi, qu'il le sera, et qu'il faut absolument qu'il le soit; toutes les fenêtres sont déjà retenues!

Arlequin. Belle nécessité! pendre un homme parce que les fenêtres sont retenues! Allez, madame, vous ne savez ce que vous dites.

Scaramouche. Que cela sera joli! je meurs d'envie de le voir. Il a épousé deux femmes, et on lui mettra deux que-

nouilles à ses côtés. La jolie chose à voir! mon Dieu, que ce sera drôle!

ARLEQUIN. A la fin, je perdrai patience. Quelle insolente masque est-ce là? Je vous dis, encore un coup, que je connais le marquis de Sbrufadelli, et....

SCARAMOUCHE *se faisant connaître.* Et moi aussi je le connais.

ARLEQUIN. Scaramouche?

SCARAMOUCHE. Oui, monsieur! Je me suis déguisé de la sorte, parce que je sais que le Docteur vous cherche pour vous mettre en prison. Il est à la tête de vingt archers, et je serais fâché qu'on m'obligeât à vous tenir compagnie. Vous savez que je ne trempe point dans votre affaire, et que cela ne vous serait point arrivé si vous eussiez suivi mes conseils.

ARLEQUIN. Il n'est pas temps de moraliser....

SCARAMOUCHE. Ah! monsieur, vous avez trop attendu, nous sommes perdus. Voici le Docteur qui vient. »

En effet, on entend venir les archers et le Docteur. Arlequin, ne sachant où s'enfuir, où se cacher, se fourre sous les jupons de Scaramouche. Le Docteur est furieux, il cherche Arlequin et se trouve vis-à-vis de Scaramouche. Il lui souhaite le bonjour d'un air grognon, et, le voyant se tenir de travers et se plaindre, lui demande ce qu'il a.

« SCARAMOUCHE. Je suis grosse, monsieur; fort éloignée de chez moi, et je sens des douleurs insupportables.

LE DOCTEUR. Voilà qui est fâcheux! il faudrait pourtant bien tâcher de vous retirer d'ici, parce que je guette un certain homme que je veux faire arrêter, et, s'il venait à

passer, les archers pourraient peut-être vous blesser. Dans le tumulte, on ne prend pas garde à ce qu'on fait.

Scaramouche. Et comment l'appelez-vous, monsieur, celui que vous voulez faire prendre?

Le Docteur. Il s'appelle le marquis de Sbrufadelli.

Arlequin *sortant sa tête de dessous les jupes.* Le marquis de Sbrufadelli, monsieur? Le marquis de Sbrufadelli est parti!

Le Docteur *entendant la voix et ne voyant personne.* Qui est-ce qui parle là?

Scaramouche. C'est mon fils, monsieur, qui est dans mon ventre. (*Bas à Arlequin.*) Tais-toi, animal! tu te feras découvrir.

Le Docteur *soupçonnant.* C'est votre fils que vous avez dans le ventre? Il est donc bien nourri, ce fils-là?

Scaramouche. Oh! monsieur, c'est qu'à mes enfants je n'ai jamais épargné l'étoffe.

Le Docteur. Je le vois bien, puisqu'ils parlent avant que d'être venus au monde. (*Parlant au ventre de Scaramouche.*) Monsieur l'enfant, vous dites donc que le marquis de Sbrufadelli est parti?

Arlequin *sortant sa tête.* Oui, monsieur, il est parti en poste. Quand on a dit une chose une fois, cela doit suffire.

Le Docteur. Cela est vrai, monsieur. Je vous demande pardon de mon importunité. (*Aux archers.*) Caporal Simon! prenez-moi cet enfant-là, et me l'emmenez en prison tout à l'heure. C'est un petit débauché dès le ventre de sa mère, il faut le mettre à la correction. »

Les archers prennent Arlequin et le houspillent; Scaramouche se sauve en criant : « *Salva! salva!* »

Quand Tiberio Fiurelli se retira du Théâtre-Italien, en 1694, les rôles de Scaramouche furent remplis par Joseph Tortoretti, et qui avait joué les Pascariel jusque-là.

PASQUARIELLO.

« Le jour où Pasquariel vint au monde, les chats volèrent le rôti, la chandelle pâlit par trois fois, le vin tourna dans la cave, et, par un prodige incroyable, la marmite se répandit dans les cendres. Mauvais pronostics! Aussi fut-il toujours gourmand, ivrogne et casseur, la ruine des cabarets et la terreur des cuisines. ».

Ce nom de Pascariel, ou Pasquariel comme l'écrit Gherardi, doit être un diminutif de Pasquin, cet emblème satirique des Romains.

Au seizième siècle, Pasquariello, Italien, était un danseur, un faiseur de tours de force, ainsi que Meo Squaquara, dont Scaramouche prétend descendre. Ces personnages ont été représentés par Callot. Ils sont vêtus d'habits collants, ont des grelots aux jambes, portent le sabre et le *tabaro*, le masque au nez fantastiquement long, mais ils ne paraissent pas avoir de coiffure. Meo Squaquara surtout semble avoir le crâne fort dénudé. Pasquariello porte le surnom de *Truonno*, c'est-à-dire le Terrible. Ce type ne vint en France qu'en 1685; il y fut apporté par Giuseppe Tortoretti ou Tortoriti, et, comme ses aïeux, il fut surtout danseur et fort adroit équilibriste. C'est toujours un rôle de valet.

Le *Mercure galant* du mois de mars 1685 dit : « La » troupe italienne est augmentée d'un acteur nouveau, qui



» attire les applaudissements de tout Paris et qui n'a pas » moins plu à la cour. Il a une agilité de corps surpre- » nante, et seconde admirablement l'incomparable Arle- » quin. » Mais, malgré les heureux débuts de Pasquariel, cet acteur ne fut jamais que médiocre, et la plus grande partie de son talent consistait dans la souplesse de ses membres. Son type est une doublure de Scaramouche, qu'il remplaça, du reste, dans la troupe italienne, après la mort de Tiberio Fiurelli, en 1694.

Après la suppression du Théâtre-Italien (1697), J. Tortoretti (*Pasquariello*), obtint du roi un privilége pour représenter dans toute la France les pièces de son répertoire, à condition néanmoins qu'il ne viendrait pas jouer avec sa troupe en deçà de trente lieues de Paris.

Il composa donc une troupe et courut la province, mais il fit de très-mauvaises affaires et mourut dans la misère. J. Tortoretti avait épousé, en Italie, Angélique Toscano, connue au Théâtre-Italien sous le nom de *Marinette;* elle l'avait suivi en province, et elle partagea son mauvais sort.

Pasquariel est à peu près vêtu comme Scaramouche, seulement il n'a pas toujours la toque et le manteau; il remplace le drap par du velours noir, et porte parfois des bas rouges (*planche* 44). Sa mise simple et sévère lui permet de jouer les mêmes rôles que Scaramouche, et de remplacer Scapin sous le nom de Pasquin.

C'est surtout dans *l'Avocat pour et contre* que Pasquariel a un rôle important; c'est lui qui conduit l'intrigue de la pièce : il vient à chaque instant épouvanter Arlequin, qui est devenu grand seigneur, et son valet Scaramouche.

Tantôt il paraît en Capitan, pour forcer Arlequin d'épouser sa parente Colombine qu'il a trompée. Tantôt en danseur, en Maure, en diable, puis en peintre, car Arlequin a demandé un peintre pour faire faire son portrait.

Pasquariel entre. Il a endossé une subreveste toute couverte de taches et de couleurs; il marche tout de travers avec des béquilles, et les yeux presque fermés sous une visière verte. « Qu'est-ce que c'est que ça? demande Arlequin; c'est le peintre des invalides! Il est paralytique, et va me peindre tout de travers. » Pasquariel veut ôter son chapeau pour saluer le marquis Arlecchino, mais il tremble tellement qu'à un mouvement mal combiné les béquilles ne pouvant plus le soutenir, l'une glisse en avant, le peintre fléchit d'un côté, l'autre béquille glisse en arrière, et il tombe sur Arlequin qui tombe aussi. Tout en tombant, ce peintre poli lui souhaite le bonjour et se dit son serviteur.

Arlequin, tout estropié, se fait aider par Pierrot pour relever le peintre, et lui dit : « Sans compliments, monsieur, allez-vous-en mourir auparavant et vous reviendrez après achever mon portrait. »

Mais Pasquariel ou plutôt le peintre est sourd, car sans se déconcerter davantage, il s'assied, met d'énormes lunettes sur son nez, et après avoir mêlé quelques couleurs sur sa palette avec un pinceau qui ressemble plutôt à un balai, il barbouille la figure de Pierrot qui était devant lui, la bouche ouverte, à le regarder triturer son rouge et son noir. Pierrot pleure et s'en va. Arlequin se fâche. Le peintre ne répond rien, il regarde Arlequin, et, le pinceau d'une main, la palette de l'autre, il se traîne à genoux vers Arle-

quin, qui, effrayé, lui demande ce qu'il va faire. « Je vais peindre *Vosignorie* », répond Pasquariel. Mais Arlequin lui fait remarquer que la toile est de l'autre côté. Le peintre se lève, veut se tourner vers sa toile, mais le pied lui manque et il tombe par terre, tout de son long. Arlequin s'écrie : « Ah ! voilà un peintre cassé ! Il me faudra payer un peintre ! » Cependant Pasquariel se relève, et veut prendre congé pour s'en aller. Il recommence à balancer sur ses jambes, et se laisse choir sur Arlequin qui, poussé à l'improviste, tombe encore. Pasquariel tombe par-dessus en se faisant le plus lourd possible. Après quoi il se relève et s'en va poursuivi par les malédictions d'Arlequin.

Dans un autre scenario, *la Précaution inutile*, Pasquariel est valet : il a été mis de faction avec Pierrot à la porte d'Isabelle et il leur est expressément ordonné de ne pas laisser passer de billets doux. Un papillon vient voltiger devant la porte de la maison : aussitôt Pasquariel de lever le nez et de faire remarquer à Pierrot que c'est peut-être un messager d'amour qui vient apporter une lettre. Pierrot pense absolument de même. Alors voilà une chasse qui s'établit, il s'agit de le prendre pour saisir les papiers qu'il a sur lui. Ce sont des bonds, des sauts, l'un monte sur les épaules de l'autre pour l'atteindre ; mais le papillon vole toujours de plus en plus haut. Tous les deux, le nez en l'air, lui jetant leurs chapeaux, finissent par se rencontrer, et du même choc s'en vont rouler tous deux par terre.

Dans *le Grand Sophy*, Pasquariel, valet d'Octave, dit à Mezzetin : « Tu ne seras pas plutôt capitaine de dragons, que les plaisirs, la bombance et la bonne chère te suivront

par tout; jamais de chagrins, jamais de tristesse, toujours en joie. Quelle félicité, morbleu! que tu es heureux! Tu reçois l'ordre de partir pour l'armée. Aussitôt tu prends la poste, et le long de ta route, les perdrix, les bécasses, les ortolans, voilà ton manger ordinaire. Goûte-moi de ce vin-là! (*Il fait semblant de déboucher une bouteille, et de verser du vin dans un verre; Mezzetin ouvre la bouche pour recevoir le vin que Pascariel feint de verser.*) Eh bien, qu'en dis-tu? C'est le moindre de tous les vins que tu boiras en chemin. Te voilà arrivé au camp. D'abord on te donne un fort bel appartement tout de plain-pied.

Mezzetin. Tant mieux, car je n'aime point à monter. Je prends cela pour un mauvais augure.

Pasquariel. Quantité d'officiers t'y viennent rendre visite. On joue, on fume, on chante, on boit des liqueurs.

Mezzetin. Comment, diable! voilà une vie de chanoine! Et on disait qu'on avait tant de mal à la guerre?

Pasquariel. Bon, bon! Ce sont les gens qui n'y ont jamais été qui en parlent mal. L'ennemi cependant s'avance, et on ordonne au capitaine des dragons de l'aller reconnaître, c'est-à-dire savoir où il est campé, les mouvements qu'il fait, et le nombre des troupes qui composent son armée. Bon! il n'y a rien de si aisé. D'abord tu marcheras en fort bel ordre à la tête de ta compagnie. Oh! il me semble déjà te voir à cheval. Quel air héroïque! quelle majesté! Tu rêves? tu secoues l'oreille?

Mezzetin. Oui, c'est que je sais combien il m'en cuit pour avoir été à cheval; et pourtant je n'étais monté que

sur une bourrique! Mes épaules m'en font encore mal. Ne pourrions-nous pas retrancher cela?

Pasquariel. Vraiment nenni, c'est un honneur. Tu t'avances donc vers l'ennemi. Aussitôt qu'il te voit paraître, il détache une compagnie de carabiniers, pour venir au-devant de toi. Quand vous êtes à portée l'un de l'autre, vous commencez à vous saluer à grands coups de pistolet, zin! zan! Le capitaine des carabiniers met le sabre à la main, court vers toi, et tac!

Mezzetin. *Haïme!*

Pasquariel. Oh! ce n'est rien, ce n'est qu'un bras par terre.

Mezzetin. Vous dites que ce n'est rien? Je trouve que c'est quelque chose, moi!

Pasquariel. Bon, bon! Voilà une *bagatelle,* ma foi! On écrit cette action-là en cour, et on te fait colonel d'un autre régiment. Le général fait ranger tout le monde en bataille, on vient aux mains; les ennemis font un feu de tous les diables, zi, zi! pi! pa! bon! ban! tac!

Mezzetin. Ah! je suis perdu!... encore un tac!

Pasquariel. C'est un coup de grenade qui vient d'emporter une jambe à notre colonel. Mais cela, bagatelle!

Mezzetin. Le diable m'emporte si je ne m'en suis pas douté quand j'ai entendu ce vilain tac!

Pasquariel. Que voulez-vous? Ce sont les fruits de la guerre. On vous fait panser; on publie votre nom dans la gazette et l'on vous fait brigadier d'armée.

Mezzetin. Charge encore plus grande?

Pasquariel. La malepeste! je le crois! Tous les officiers viennent vous faire leurs compliments sur votre nouvelle

charge et ils envient votre bonheur. Les ennemis se rallient et reviennent à la charge. D'abord, mon brigadier d'armée court de tous côtés donner les ordres nécessaires. Le combat s'opiniâtre, l'ennemi est en déroute, on crie victoire, on poursuit les fuyards l'épée à la main. Dans le moment, une batterie de douze pièces de canon, que les ennemis avaient postés sur une petite hauteur, fait sa décharge, bon! don! don! tac! tac!

Mezzetin. Miséricorde! ah! je suis mort. Il y a deux tac!

Pasquariel. Il faut être bien malheureux! Quelle disgrâce! Notre pauvre brigadier a son autre jambe et son autre bras emportés d'un seul coup de canon.

Mezzetin. Je n'en suis pas étonné, moi, les tac m'ont toujours été funestes. (*S'agenouillant à terre, ses deux bras derrière le dos.*) Voici un joli homme!

Pasquariel. Il faut avoir patience, mon ami. Ce sont des marques de ta valeur. On en écrit de nouveau à la cour, et on te fait général, la plus belle charge de toutes.

Mezzetin. Je remarque une chose : plus j'augmente en charges, et plus je diminue en membres.

Pasquariel. Dès que tu es général, tu montes à cheval.

Mezzetin. Attendez, s'il vous plaît. Comment voulez-vous que je monte à cheval? je n'ai ni bras, ni jambes!

Pasquariel. Voilà une nouvelle occasion de te signaler. Les ennemis se sont engagés dans un mauvais poste, tu les y tiens enfermés et, après avoir donné tes ordres pour le combat, tu cours de tous côtés donner courage aux soldats.

Mezzetin. Bon! je donnerai courage aux autres pendant que je mourrai de peur!

Pasquariel. Le combat se donne: de quel côté qu'on se tourne, on ne voit que meurtre et carnage; les grenades, les bombes, les carcasses, les boulets, c'est une grêle de coups. Pif! paf! zin! zan! bon! don! don! tac!

Mezzetin. Oh! nous y voilà!

Pasquariel. C'est un boulet qui vient d'emporter la tête du général.

Mezzetin. Mais cela, bagatelle?

Pasquariel. Vous l'avez dit.

Mezzetin. Je suis heureux de savoir quelle charge vous me donnez après cela?

Pasquariel. Mais dès que tu seras guéri de tes blessures, on fera la paix, et tu iras servir en Hongrie contre le Turc.

Mezzetin. Quand je n'aurai ni bras, ni jambes, ni tête, j'irai servir en Hongrie? Eh! va-t'en au diable avec ta compagnie! Si jamais je me fais capitaine de dragons, je veux que tous les tac du monde tombent sur moi! » (*Il s'enfuit.*)

Dans *la Fausse Coquette*, il est encore valet et au service de je ne sais quel prince polonais, qui n'est autre qu'Octave. « Il vient avec un flambeau allumé, suivi d'un de ses amis qui tient une bouteille et un verre. Et comme toute l'attention de Pasquariel est tournée du côté de la bouteille, il ne songe qu'à la vider, sans prendre garde à ce que son maître lui dit : ce qui fait qu'il ne répond jamais juste aux demandes du prince, qui, lassé de ses impertinences, l'observe attentivement, et le surprenant avec un verre à la main, lui donne un coup de pied dans le ventre et s'en va. Pasquariel tombe en arrière, fait la culbute sans renverser son verre de vin, se lève, le boit et sort

en disant : *Gran sventura di servire un giovane senza cervello!* (Quel malheur de servir un jeune homme sans cervelle!) »

Dans la troupe du Régent (1716), Giacopo Rauzzini était chargé de l'emploi des Scaramouches. D'après les frères Parfait, « c'était un intrus dans la troupe des comédiens italiens. Cent pistoles qu'il donna à celui qui avait été chargé de la part de Riccoboni (*Lelio*) d'envoyer un bon Scaramouche, firent obtenir la préférence à Rauzzini, qui n'était qu'un très-médiocre comédien et qui avait été huissier de la vicairerie de Naples. Il aimait le jeu, le faste et la dépense; il avait pris un carrosse, tenu table ouverte, par conséquent fait beaucoup de dettes. Riccoboni le père fut obligé de solliciter un ordre de la cour, pour arrêter les poursuites des créanciers de son camarade, et, comme il était plein de probité, il obligea Rauzzini de leur céder les trois quarts de sa part : ce qui fut exécuté jusqu'à la mort de ce comédien, qu'une attaque d'apoplexie surprit dans l'église de Saint-Eustache, où il mourut le 24 octobre 1731, et fut enterré le lendemain aux frais de la troupe, qui se chargea de ses funérailles. »

En 1732, Bonaventure Benozzi débuta par les rôles de Scaramouche; il était frère de la célèbre Silvia.

En 1711, Cavé dit *Maillard* débuta à la foire Saint-Germain par les rôles de Scaramouche. Il courut la province et n'entra pas au Théâtre-Italien. Un jour, à la foire Saint-Laurent, Maillard était dans la boutique de Dubois, le limonadier; sa femme, qui jouait les *Colombines*, passant pour aller au théâtre, lui dit bonjour d'un air amical et coquet.

— Connaissez-vous, par hasard, cette jolie comédienne? demanda à Maillard un personnage qui se trouvait aussi dans la boutique.

— Eh! cadédis, répondit-il en affectant l'accent gascon, si je la connais?

. . . . Au gré de mes désirs,
J'ai goûté dans ses bras mille et mille plaisirs.

— Touchez-là, lui dit le particulier, qui ne le connaissait pas; je puis vous en dire autant.

Maillard quitta son ton railleur pour apprendre à l'indiscret qu'il était le mari de la Colombine calomniée.

— Ma foi, reprit l'autre, je suis fâché d'avoir été si sincère; mais je ne puis me rétracter d'un fait certain.

C'est alors que Maillard se fâcha tout de bon, et demanda raison. Les épées furent tirées, Maillard fut blessé et désarmé. Son adversaire, l'ayant lui-même conduit chez un chirurgien, le quitta, en lui disant d'un air moqueur, et en faisant allusion à ces vers de la Fontaine sur les maris trompés :

« Quand on le sait, c'est peu de chose :
Quand on l'ignore, ce n'est rien. »

En 1745, Gandini débuta au Théâtre-Italien dans *la Vengeance de Scaramouche*, et fut reçu pour ce rôle.

L'air, la mine, la gravité,
Tout réjouit dans Scaramouche,
Et chacun en est enchanté,
Même avant qu'il ouvre la bouche.

Carlo Agati et Bertinelli jouaient avec beaucoup de succès les rôles de Scaramouches, en Italie, vers 1715.

PASQUINO.

Pasquin est un valet intrigant, faisant de l'esprit, parlant beaucoup et mentant davantage. Sa réputation est détestable. C'est un brouillon qui dérange toutes les affaires auxquelles il met la main, même les siennes, car il s'amuse beaucoup trop à jaser avec les servantes. Il n'est cependant occupé que d'une seule chose au monde, c'est de son propre intérêt. Pasquin n'est qu'une nuance du type de Brighella, ou plutôt c'est le même personnage que Pasquariel.

« Pasquin (en voyageur). Ah! Fortune, Fortune! feras-tu toujours faire la pirouette aux pasquinades du malheureux Pasquin, et n'embourberas-tu jamais la roue de ton inconstance dans l'ornière de mon mérite? *Partito di Roma* à coups de pied au derrière, *son venuto trainando* la savate, d'hôtellerie en hôtellerie, n'ayant d'autre monnaie pour payer mon écot que de médire libéralement de ceux qui me donnaient à manger. Enfin j'arrive ici sans argent, mais avec une faim canine, sans pouvoir apaiser les murmures affamés de mes languissants boyaux.

» O vous, *cara Olivetta,* ma chère maîtresse, dont les gentillesses et les minauderies coquettes me faisaient si souvent trouver crédit dans les hôtelleries, vous deviez rétablir ma fortune. Mais comme tout est variable, votre beauté ne faisant plus que blanchir auprès de l'inhumanité des hôteliers, j'ai été obligé de vous laisser là pour les gages. Que diriez-vous, belle abandonnée, si vous voyiez

le tendre Pasquin, le ventre aussi creux que la bourse, vous qui l'avez trouvé cent fois regorgeant de vin sur le pas de votre porte, comme sur un lit mollet dont les Amours auraient remué la paillasse? C'est là qu'en venant me relever, vous saviez distinguer avec tant d'adresse les hoquets de ma plénitude vineuse, d'avec les soupirs de mon ardent amour. Ouf! cuisine, retraite charmante et délicieuse! asile favorable autrefois à mon appétit, vous qui faites le séjour ordinaire de ma charmante Olivette! Heureuses et tranquilles marmites qui êtes écurées par ses belles mains! Broches, chaudrons, poêles et lèchefrites, instruments guerriers de la mâchoire, qui servez de trophée ordinaire à ma belle maîtresse! Hélas! *per pietà*, révoltez-vous contre tous les rôtis et les ragoûts dont vous êtes les causes secondes; et, par un cliquetis universel et harmonieusement funèbre, apprenez *alla mia cara Olivetta* qu'une faim désespérée est prête à rompre les ressorts du tournebroche de ses inclinations. »

CRISPIN.

Le costume du Crispin de la comédie française, créé par Raymond Poisson, au milieu du dix-septième siècle, est emprunté au personnage de Scaramouche, surtout au Scaramouche napolitain, qui, à l'imitation du Capitan, porte la longue rapière avec la morgue et la couardise de ce personnage. Ce type, devenu valet, dévoué selon les gages qu'il reçoit, flatteur, ivrogne, menteur et voleur comme Brighella, n'en est pas moins une création tout à fait fran-

çaise que nous devons à Poisson. Nous mentionnons cette création comme une transformation de Scaramouche qui l'a inspirée. Ce type de Crispin fut bien vite admis sur les théâtres de la foire et figura dans les mêmes pièces que Mezzetin, Arlequin, Polichinelle, Scaramouche, Pantalon, et les autres types italiens. De création plus moderne, Crispin ne porte pas le masque : vêtu de noir, chaussé de bottes ou de bottines, il porte la fraise, les gants dits à la Crispin, la large ceinture de buffle et la rapière.

R. Poisson était un homme d'une assez grande taille, et bien fait. Quelques-uns disent qu'a son habillement de Crispin, il avait ajouté des bottines, parce qu'il avait les jambes menues, mais il y a plus d'apparence qu'il paraissait ainsi sur le théâtre parce que, dans sa jeunesse, les rues de Paris, dont à peine la moitié était pavée, obligeaient les gens de pied, et surtout les domestiques, à porter des bottes pour faire leurs courses.

Raymond Poisson, mourut en 1690.

Paul Poisson, son fils, né en 1658, mort en 1735.

Philippe Poisson, son second fils, né en 1682, mort en 1745.

François-Arnoult Poisson, fils de Philippe, mort en 1753.





COVIELLO.

FRITELLINO, TABARINO, BURATTINO, CAVICCHIO, FICCHETO.

Callot a gravé une série de danseurs, bouffons, mimes et masques de l'ancienne comédie italienne, dans cette série que l'on nomme *les Petits Danseurs*, mais dont le vrai titre est : *I Balli di Sfessania*, comme qui dirait *les Danses fescenniennes*. Tout le monde sait que, dans l'antiquité, les habitants de Fescennia, dont les ruines se voient encore à un quart de lieue de Galesa (Piémont), inventèrent des espèces de vers, qui eurent une si grande vogue à Rome, et où la satire, unie à une grossièreté primitive, disait les choses par leur nom. Ces vers étaient remplis de railleries, de plaisanteries et de bouffonneries, accompagnées de danses grotesques, de postures libres et de scènes improvisées, absolument comme les atellanes, mais d'un

comique plus trivial. Horace dit dans une épître adressée à Auguste :

> *Fescennina per hunc inventa licentia morem*
> *Versibus alternis, opprobria rustica fudit.*

« Les peuples de Fescennie, » dit le chevalier de Jaucourt, « accompagnaient leurs fêtes et leurs réjouissances » publiques de représentations champêtres, où des baladins » déclamaient des espèces de vers fort grossiers et faisaient » mille bouffonneries dans le même goût.... Ces sortes de » vers parurent sur le théâtre, et tinrent lieu aux Romains » de drame régulier pendant plus de six vingt ans. La » satire mordante à laquelle on les employa les discrédita » encore plus que leur grossièreté primitive, et pour lors » ils devinrent véritablement redoutables.... Catulle voyant » que les vers fescennins employés par la satire étaient » proscrits par l'autorité publique, et que leur grossièreté » n'était plus du goût de son siècle; les perfectionna et » les châtia en apparence du côté de l'expression.... Mais » ils n'en furent pas moins obscènes pour le sens et bien » plus dangereux pour les mœurs. Les termes libres d'un » soldat gâtent moins le cœur que les discours fins, ingé- » nieux et délicatement tournés d'un homme qui fait le » métier de la galanterie. »

Les acteurs fescenniens étaient encore appelés à Rome *Mimi septentrionis*, bouffons du nord. Ils étaient nus ou vêtus d'habits étroits, la ceinture entourée d'une écharpe dont les bouts flottaient au vent. « La chaussure n'est qu'un simple chausson, qui paraît n'avoir point de coutures; la

pointe au-dessus du talon remonte assez haut, et le devant se rabat sur les cordons qui le tiennent en état. » Ils dansaient en s'accompagnant d'espèce de castagnettes, assez peu différentes des *cliquettes* d'aujourd'hui.

C'est donc sous ce titre de *I Balli de Sfessania* que Callot a reproduit cette cinquantaine d'acteurs, danseurs et bouffons de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième. Ce sont, pour la plupart, des personnages d'actualités, pris indifféremment dans les diverses troupes italiennes, comme les *Gelosi*, les *Accesi*, les *Fedeli*, etc., qui vinrent à Florence à l'époque où Callot y étudiait.

On pourrait diviser ces personnages italiens, dont les noms sont francisés, en deux classes bien distinctes par les habits qu'ils portent : celle des jongleurs, sauteurs, exclusivement danseurs ou mimes; et celle des bouffons, zanni, farceurs, acteurs jouant des rôles.

La première classe de ces mimes de Callot, coiffés de serre-tête, à l'instar des pantomimes antiques, ou de toques surmontées de longues plumes, portant le demi-masque au nez très-long et pointu, sans barbe, vêtus d'habits étroits, ornés d'un rang de gros boutons, rappellent par leurs costumes collants, la mode des fous et des bouffons de cour au quatorzième et au quinzième siècle. Ces personnages ne sont, pour la plupart, que des sauteurs aux poses disloquées, aux danses échevelées, équilibristes, avaleurs de sabres et faiseurs de tours de force. Ce sont les descendants des vrais *funambuli* et *acrobates* antiques, et, comme eux, phallophores.

Grâce à Callot, nous retrouvons parmi ces types perdus :

Ciurlo (*pirouette*) invitant à danser, avec une pose bizarre; Gian-Fritello, qui le méprise; Ratsa-di-Boio (*fils de bourreau*), se livrant à une danse pittoresque, tandis que plusieurs de ses pareils, se tenant par les mains, forment une ronde autour d'un Smaraolo-Cornuto, perché sur des échasses et jouant du tambour de basque; Pasquariello-Truonno et Meo-Squaquara, imitant par leurs gestes une sorte de *cancan;* Esgangarato et Cocodrillo, ainsi que Bello-Sguardo (*Bel-Œil*), portant des bracelets de grelots aux bras et aux jambes; Razullo grattant, comme son nom l'indique, sa guitare, au son de laquelle Cucurucu (nom imitant le cri du coq), aux belles lunettes, prend des poses modestes. Cicho-Sgarra (*le Petit-Vainqueur*) menaçant Collo-Francisco, qui tremble devant lui. Babeo (*le Maladroit*) et son ami Cucuba, comme qui dirait cornichon; Cardoni, sorte de Pourceaugnac, poursuivi par Maramao, matassin en tablier. Grillo, personnage estropié, contrefait, dont le nom veut dire extravagant, qualifié de Capitan, n'était cependant que valet dans la troupe des *Gelosi;* Cucorongna et Pernovalla, se déhanchant à qui mieux mieux; enfin, Coviello (*planche* 45), renommé par ses grimaces et son langage embrouillé.

Ce personnage, d'après Salvator Rosa (1615-1673), aurait été un des sept masques de l'ancienne *commedia dell' arte.* La description qu'il en fait prouve que, déjà de son temps, le costume du bouffon avait été transformé, et probablement par lui-même; car on sait que, sous le masque de Coviello, Salvator Rosa se fit applaudir de toute la ville de Rome dans un personnage de sa création,

il signor FORMICA. Dans le conte d'Hoffmann intitulé *Salvator Rosa,* une agréable fiction se trouve mêlée à des détails de réalité historique sur les travestissements et transformations de Salvator.

Coviello est, selon Salvator, originaire de la Calabre; « son esprit est fin et subtil; il est rusé, adroit, souple, vaniteux. Il a l'accent et le costume de son pays. Veste et pantalon de velours noir, bordés de galons d'argent. Il porte un masque à joues cramoisies, au front et au nez noir. » Hormis le masque, rien de semblable dans le personnage de Callot, ni dans toute cette classe de baladins, aux poses extravagantes, aux vêtements collants et ridicules, garnis d'une rangée de gros boutons tout le long du ventre; à la tête empanachée, aux membres entourés de grelots pour rendre la danse bruyante à la manière des sauvages; au masque orné d'un nez en trompe d'éléphant, qui sautant ou cabriolant, qui raclant de la guitare ou de la mandoline, qui menaçant de son sabre de bois des ennemis invisibles.

Un vieux dicton italien dit d'un sot qui fait le fanfaron : « *C'è un Coviello.* » Molière, dans le *Bourgeois gentilhomme,* a fait de son Coviello un laquais dans le genre de Scapin, qui répète sinon mot pour mot ce que dit son maître, mais idée pour idée. Coviello rappelle par ses manières et ses allures le *Trasone* de Térence. C'est un sot qui fait le bravache, disent les uns; c'est un rusé observateur, disent les autres. En réalité, c'est un type bien passé de mode. Au commencement de ce siècle, on le voyait encore parfois figurer dans quelques canevas

de marionnettes; il remplissait alors un rôle semblable à ceux des Capitans. Son costume était aussi fort changé : le chapeau noir empanaché de trois plumes rouges, le pourpoint à crevés rouges et les chausses noires, la trousse rouge et jaune, le manteau rouge, les gants, les bottes à entonnoir, le baudrier et l'épée des Capitans. Son masque bizarre était même remplacé par un masque couleur de chair et orné de moustaches.

FRITELLINO.

La seconde classe de ces *danseurs* se compose de ces farceurs et bouffons qui rappellent Pulcinella par leurs guenilles amples et simples, se composant d'un large pantalon et d'une sorte de chemise serrée au-dessous des hanches par une ceinture, portant le sabre de bois et cet incomparable chapeau emplumé qui prend la forme d'une casquette démesurée, comme celui de Fritellino (*planche* 46). Ils ont aussi la barbe et le masque. Tels sont représentés par Callot, au commencement du dix-septième siècle, PULLICINIELLO, causant avec la signora LUCRETIA; MEZZETIN, grattant de la guitare et se livrant aux plus beaux entrechats avec RICIULINA (soubrette dans la troupe des *Gelosi*); GUATSETTO (valet dans la troupe des *Fedeli*) et MESTOLINO (*lourdaud*), l'un vis-à-vis de l'autre, et se faisant des grimaces, des *mibes*, comme dirait un enfant de Paris; FRICASSO, aux vêtements troués, cherchant, l'épée à la main, son adversaire, auquel il a le soin de tourner le dos; BAGATTINO (*petit bateleur*), se moquant de SPESSA-MONTI,



qui, furieux, essaye de dégaîner sa rapière rouillée au fourreau; Fracasso, le sabre de bois à la main, très-différent ici de notre Fracasse français; Gian-Farina, s'escrimant de sa batte, tout en dansant avec Fracischina (la célèbre Silvia Roncagli); Bernovalla, danseur et *tabourineur;* Trastullo (*le plaisant, l'amusant*), faisant une déclaration à la signora Lucia, qui lui fait baiser sa pantoufle. On retrouve ce personnage du bouffon de bas étage dans les comédies de Goldoni; mais là il joue les rôles de valet sans importance. Scapino, en discussion au sujet d'un flacon avec Zerbino, discussion qui se termine par un duel. Franca-Trippa et Fritellino dansent en s'accompagnant, l'un de son sabre de bois, l'autre d'une mandoline.

Franca-Trippa, dont le véritable nom était Gabriello di Bologna, s'engagea dans la troupe des *Gelosi* en 1576, pour y tenir l'emploi des *Zanni;* il vint en France en 1577, et joua dans les canevas qui firent les délices de la cour de Henri III, à Blois.

Le type de Fritellino, ou bien encore Gian-Fritello, a eu en Italie, au seizième siècle, un succès égal à celui qu'Arlequin eut au siècle suivant.

En 1560, Pietro-Maria Cecchini, connu sous le nom de Fritellino, jouait dans la troupe des *Accesi* les mêmes rôles que l'Arlequin de la troupe des *Gelosi;* ainsi, dans les canevas d'*Arlequin maître d'amour, Arlequin valet étourdi,* le personnage d'Arlequin est remplacé par Fritellino.

Vers 1612, Cecchini fut appelé à la cour de Mathias, empereur d'Allemagne. Il y eut une telle faveur et un tel succès que l'empereur l'anoblit. Il publia, en 1614, à

Vicence, un petit traité : *Discorso intorno alle commedie, commedianti e spettatori*, qu'il dédia au marquis Clemente Sanezio, et une seconde édition, en 1616, au cardinal Borghèse.

Quelques années plus tard, en France, le personnage de Fritellino, appelé alors Fritelin et Fristelin, remplit des rôles de valet dans les farces tabariniques.

« Piphagne est accordé à la senora Isabelle et fait part de sa joie à Tabarin : « *Allegressa! allegressa!* » dit-il, « vien kà! Tabarin, vidis to com son disposto?

Tabarin. Nous aurons de la pluie, voilà les crapauds qui sautent; l'amour lui trotte dans la tête comme les carpes en notre grenier. Ah! mon maître, vous venez de lâcher un soupir amoureux qui est bien puant!

Piphagne. Adesso Tabarin, voglio far una dispensa, voglio far un banquetto, et convocar tutti li miei parenti.

Tabarin. Bon! vous m'en faites venir l'eau à la bouche! Jamais vous ne vîtes un tel gosier. Il faut donc convoquer vos parents aux noces! Vous avez Michaut Croupière, Flipo Leschaudé, Guillemin Tortu, Pierre l'Éventé, Nicaise Fripesausse. Il n'en faut pas tant prier, afin que je puisse remplir mes boyaux; je voudrais être tout seul aux noces. »

« Lucas a peur d'être emprisonné; Francisquine, pour se débarrasser de lui, le fait enfermer dans un sac pour le cacher des sergents qui sont, dit-elle, à la porte. Fritelin, valet du capitaine Rodomont, apportait de la part de son maître un billet à Francisquine : « Voicy un poullet que je

vous apporte de la part de mon maître. » Lucas réfléchit tout haut qu'il « serait volontiers content de sortir de son sac pour en manger. »

» Francisquine, voulant se moquer du maître et du valet, dit à Fritelin qu'elle entend venir son mari Tabarin : « Ah ! nous sommes perdus s'il vous trouve ici. Vite ! vite ! cachez-vous dans ce sac ; et de deux ! » Elle vend alors ces deux sacs à Tabarin, qui allait chercher de la viande. Tabarin croit avoir acquis deux porcs. Isabelle et Piphagne demandent à voir la marchandise que Tabarin leur a achetée. Ils veulent de la viande fraîche, et disent à leur cuisinier Tabarin de s'assurer si les vers ne s'y sont point mis ; Tabarin tire son large coutelas au moment où il tâte les rables de ses deux porcs, tout en disant qu'il va les égorger, Lucas et Fritelin, épouvantés, parlent et crient au secours.

« Piphagne. Oi mé ! Quali miracole prodigio grandé qui paraissé !

Lucas. Au meurtre ! On me veut égorger ! Je suis Lucas, et non pas un pourceau !

Tabarin. *Vade, sac à nois !* Teste non pas de ma vie, voilà un pourceau qui parle !

Fritelin. Songez à moi, mes amis, je suis mort !

Tabarin. En voici encore un qui est dans le sac ?

Isabelle. Hay ! hay ! voilà pour me faire avorter. »

Tabarin court après ses pourceaux, et la farce finit par des coups de bâton.

Fritellino est vêtu d'habits amples en toile, coiffé de ce « mirrificque » chapeau que nous verrons, sous la main

de Tabarin, prendre des formes si variées. Il porte le masque brun des mimes bergamasques, et le *Tabarrino* traditionnel de tous les *Zanni* du seizième siècle, ainsi que le sabre de bois et l'escarcelle qui, toujours vide, joue un si grand rôle dans son existence.

TABARINO.

En 1570, une troupe italienne parcourut la France, et vint même à Paris représenter sur ses tréteaux des farces et des comédies moitié en français, moitié en italien, voire même en espagnol. C'était la troupe de Juan Ganassa. On y voyait le Docteur avec sa robe noire, Pantalon avec ses chausses rouges, Arlequin avec ses guenilles, le Capitan et ses longues jambes; Pagliaccio faisait *la parade et* Tabarino était le *Zanni*. Mais ce n'était pas encore le célèbre Tabarin qui, une cinquantaine d'années plus tard, amassait la foule avec son maître Mondor et jouait aussi des *farces* sur la place Dauphine.

Ce Tabarino de 1570 devait probablement remplir des emplois doubles, comme celui de valet et celui de père ou de mari, comme beaucoup d'autres masques de la comédie italienne.

Il existait, il y a encore quelques années, à Bologne, un type qui est tombé aujourd'hui dans le domaine des marionnettes, et qui représentait le vieillard, sous le nom de Tabarino ou *ser Tabarin*. C'est presque toujours un marchand retiré, ignorant, commençant toutes ses phrases en italien, mais, faute d'usage de cette langue, les terminant en dia-

lecte bolonais. Il est presque toujours père de *Colombina* et allié au Docteur. C'est le *Cassandre* ou le *Pantalon* bolonais. Il porte la perruque poudrée et à bourse, l'habit, la veste et la culotte courte, couleur tabac, les bas rouges, par-dessus la culotte, les souliers à boucles et le chapeau rond. C'est toujours un vieillard de soixante ans.

A la fin du seizième siècle, un bouffon français s'appelait encore *Tabary*.

Le plus célèbre des Tabarins, l'associé de l'Italien Mondor, qui, de 1618 à 1630, désopila tout Paris, était, selon les uns, d'origine italienne et né à Milan; selon d'autres, il était Lorrain. Mais son véritable nom est resté inconnu[1], il fut éclipsé par la gloire du nom patronymique. Est-ce par hasard qu'il prit celui de TABARINO, comme il aurait pu adopter celui de BURATTINO ou de CAVICCHIO, deux autres types fort en vogue au seizième siècle? Ou choisit-il de préférence le nom déjà connu qui, avec une partie de la troupe de Juan Ganassa, avait déjà parcouru la France?

Une autre troupe ambulante portant la dénomination de *comédiens de Tabarin*, et conduite par un certain Tabarini, parcourut aussi une partie de la France et de l'Allemagne sous Louis XIV, en 1659. Cette troupe italienne se fixa ensuite à Vienne, en Autriche.

TABARIN, dont le nom vient de *tabarro*, manteau, *tabarrino*,

[1] Peut-être son véritable nom était-il Begot, puisque sa femme, qui jouait avec lui sous le nom de Francisquine, s'appelait Anne Begot. Mais cela ne serait pas une preuve, puisque l'on dit aussi que cette actrice n'était sa femme que sur les tréteaux.

petit manteau (on a dit par erreur que ce nom venait de *tambourin*, *tabourin*), vint donc à Paris en 1618 et s'associa avec le charlatan Mondor, qui, à l'exemple de tous les charlatans du seizième siècle, monta un théâtre en plein vent, sur lequel on jouait d'abord des parades pour amasser la foule, après quoi on débitait la marchandise avec force gaillardises et joyeux propos. C'est ainsi que l'Italien Cabotino (probablement l'origine du mot *Cabotin*, acteur ambulant) acquit une si grande réputation, comme opérateur nomade, au seizième siècle. Il jouait des balivernes sur canevas, débitait ses drogues pendant les entr'actes et arrachait les dents à la fin de la représentation, le tout avec accompagnement de violes et de flûtes. Le nombre de ces charlatans directeurs de théâtre est considérable : les plus célèbres furent Scarniccia au siècle dernier, en Italie; Armando Niasi, sur la place du Châtelet, à Paris, et Mondor, qui vint remplacer, en 1618, sur la place Dauphine, Jacques May et Dulignac, dont la verve d'improvisation avait récréé depuis 1598 le badaud peuple de Paris.

C'est en 1622 que Tabarin fut à l'apogée de sa gloire. La place Dauphine, théâtre de ses exploits, était trop petite pour contenir les spectateurs qui venaient là bien moins dans l'intention d'acheter ses onguents que pour y rencontrer un préservatif contre la *mélancholie*.

M. Paul de Saint-Victor a décrit ainsi le vieux Paris du dix-septième siècle avec une verve et une tournure très-originale : « Le pont Neuf au dix-septième siècle, c'était » le caravansérail de Paris. Là campait toute une peuplade



» de mendiants, de bohèmes et de bateleurs : les sept péchés » capitaux, depuis le ruffian jusqu'au rôtisseur, tenaient » foire ouverte; là foisonnaient ces figures excentriques, » dont les satires et les estampes nous ont laissé de si vifs » portraits : raffinés tordant leurs moustaches, courtisanes » en chaises à porteurs, médicastres trottant sur leurs » mules, pédants balayant la crotte de leurs manteaux den- » telés.... C'était là encore que l'on rencontrait prenant » le vent des cuisines le poëte crotté, avec ses yeux de » chouette et sa barbe en feuille d'artichaut.

Vous le voyez sur le pont Neuf
Tout barbouillé d'un jaune d'œuf,
Depuis sept heures jusqu'à onze
Faire la cour au roi de bronze.
Tous ceux qui le rencontrent là
Demandent : Qu'est-ce que cela ?
L'un croit que c'est un loup-garou,
L'autre un vieux singe du Pérou,
Cestuy là que c'est une autruche.

» Quel pandæmonium de Callot! Ici, deux duellistes s'em- » brochent sur le trottoir; là, un arracheur de dents fouille » avec des tenailles de bourreau dans la mâchoire d'un » paysan qui hurle; ailleurs, un marchand de chiens de » chasse fouette à tour de bras sa meute affamée; plus » loin, les tire-laine dérobent la bourse des promeneurs, et » les mendiants, traînant leurs béquilles sur le pavé dé- » chaussé, s'accrochent aux portières des lourds carrosses » et aux brancards des chaises à porteurs.

» Mais le roi de cette nouvelle Cour des Miracles, c'était

» Tabarin, le valet du charlatan Mondor. Leur glorieux » tréteau se dressait sur la place Dauphine, et, pendant dix » ans, le peuple de Paris fit cercle autour, avalant par » mille bouches béantes les orviétans de l'empirique et les » lazzi du bouffon. C'était une affluence, une vogue, un suc- » cès, dont peuvent donner l'idée ces jérémiades qu'un pam- » phlétaire prête aux femmes de la rue Dauphine, furieuses » de voir leurs maris débauchés par ce baladin. » — « Mon mary ne bouge de ce Tabrin. Je suis tout le jour sans le voir après cette belle farce; c'est qu'il faut aller jouer avec d'autres desbauchez comme lui. Après avoir joué, il faut aller à la taverne. — Tout le mal vient de ce beau chien de Tabarin; ce n'est que depuis que ce bel homme est arrivé, qu'on a esté contrainct de donner des arrests contre les filles desbauchées. — Et d'où pensez-vous qu'estoit venue la maladie de l'année passée, que de ce beau bouffon? On seschouffoit tellement à ceste place Dauphine, que l'air en estoit tout corrompu. Et cela a esté cause que le roy a tant demeuré hors de Paris, et qu'avons eu tant de pau- vretés. Messieurs les médecins, chirurgiens et farmatiens n'ont garde de l'avoir oublié. »

En 1625, Tabarin alla faire une tournée en province, et se retira en 1630, pour jouir paisiblement de la fortune qu'il avait amassée. Il acheta une terre féodale près Paris, et y mourut fort peu de temps après son acquisition. Il y a deux versions sur sa mort : l'une qu'il succomba dans une gageure de cabaret où il s'agissait de boire démesurément; l'autre qu'il fut tué à la chasse. Le fait est rapporté dans un livre intitulé *Parlement nouveau, ou centurie interlinaire*

de devis facétieusement sérieux et sérieusement facétieux, par Daniel Martin, 1637, et dont voici un passage :

« — Me pourriez-vous bien apprendre la raison pourquoi on appelle charlatans tous triacleurs (marchands de thériaque), distillateurs, arracheurs de dents, vendeurs de poudre de serpents, d'onguents et de baumes par les places des villes, sur une table, ou un banc, ou un eschaffaut?

» — Oui-dà, monsieur; ce mot charlatan est à dire proprement un homme qui, par belles paroles, vend une mauvaise marchandise; un enjauleur, un babillard de droguiste, comme était à Paris, l'an 1625, un nommé Tabarin et un Italien nommé Montdor, qui ayant fait dresser un eschaffaut en l'isle du Palais, amassoient la populace par leur musique de violons et farces qu'ils jouoient, après quoy ils se mettoient sur la louange de leurs drogues et en disoient tant de bien que le sot et badaud peuple, croyant qu'elles guérissent de tous maux... et plusieurs autres, il y avoit presse à qui jetteroit le plus tost son argent noué dans le coin d'un mouchoir ou dans un gant, sur l'eschaffaut, pour avoir une petite bouette d'onguent, enveloppée dans un billet imprimé, contenant l'usage d'ycelui et la façon de s'en servir.

» — On m'a dit que ce bouffon devint en peu d'années si riche de l'argent des fols, qu'il acheta une seigneurie près Paris, dont il n'a guères longtemps jouy.

» — Pourquoy cela?

» — Parce que ses voisins, qui estoient gentilshommes de bonne et ancienne maison, ne pouvant endurer un Pantalon ou embabouineur de badauds, un fol qui avec son

chapeau métamorphosé en mille sortes en avoit fait rire tant d'autres, pour leur compagnon, le tuèrent un jour à la chasse, à ce qu'on m'a dit.

» — Son maistre ne luy avoit pas bien appris le proverbe de son pays :

« *A cader va chi troppo sale.* »

« Tabarin eut une fin tragique, dit M. de Saint-Victor; son tréteau l'avait enrichi; les lazzi que pendant dix ans il avait jetés à la foule étaient revenus en pluie de doublons dans son escarcelle. L'orgueil le tenta; il acheta une terre féodale, s'y installa et fit le seigneur. Les gentillâtres des environs s'indignèrent de ce voisinage, et, un jour, dans une chasse, ils tuèrent le bouffon, comme un lièvre, au coin d'un bois. — *Poor Yorick!* »

Mondor et Tabarin avaient plusieurs concurrents, entre autres le sieur Hieronimo et son farceur *Galinette la Galina;* puis Desiderio de Combes et son valet *Grattelard,* qui avaient établi leur théâtre à l'entrée du pont Neuf. Desiderio était laid et mal bâti, et jargonnait lourdement.

« Quant à de Combes, il est grossier et rustaud; il ne sçait ny lire, ny escrire, ny parler, et le peu d'audience qu'on luy donne le fait tenir, comme il est, pour le plus ignorant ciarlatan et le plus effronté menteur qui ayt jamais monté en banc. »

On lit aussi dans la *Troisiesme après-disnée du caquet de l'accouchée :*

« C'est peut-estre la bonne mine de Montdor qui luy fait débiter sa marchandise si promptement.... Mais l'on n'en

peut pas dire autant de Desiderio des Combes, que l'on nomme charlatan, car il n'a pas bonne trongne. »

Le peuple admirait Tabarin, qui possédait si bien le génie de la farce, les gens de condition s'en amusaient. En voyant l'empressement qu'il excitait, on conçoit que des habitués de son théâtre eurent l'idée de recueillir ses *farces* et *joyeusetés*, à l'impromptu. Mais ils ne se firent point connaître. Un seul, un nommé Guillaume, est sorti de l'obscurité. Voici comment : « Il y a cinq ou six coquins (c'est Hortensius qui parle dans la *Vraye histoire comique de Francion, en* 1668) qui gagnent leur vie à faire des romans; et il n'y » a pas jusques à un mien cuistre, qui a servi les Jésuites » depuis moy, qui s'amuse à barbouiller le papier. Son » coup d'essai a esté le *Recueil des farces tabariniques,* qui a » si longtemps retenti aux oreilles du cheval de bronze, » livre de si bonne chance, qu'on en a vendu vingt mille » exemplaires, au lieu qu'un bon livre à peine peut-on en » vendre six cents.... Ce cuistre s'appelle *Guillaume,* en » son surnom.... Il a bien fait encore imprimer d'autres » œuvres.... Mais tous ses livres ne sont propres qu'à entortiller des livres de beurre. »

Les œuvres complètes de Tabarin ne contiennent donc pas une seule ligne écrite par Tabarin ou par Mondor, puisque tout leur répertoire était improvisé, mais elles furent recueillies sous les inspirations de Tabarin.

« C'eust esté perte estrange
Si, perdant Tabarin des yeux,
Nous eussions perdu le meslange
De ses devis facétieux.

Perte d'autant plus regrettable,
Que ses discours sont précieux,
Discours autant recommandable
Qui se soient veus dessous les cieux.

Ce sont des marques éternelles
De la gloire de Tabarin,
Qu'il a gravées sur les aisles
De la Fortune et du Destin.

Parmy ces rencontres jolies
Et ce dialogue plaisant,
Vous y trouverez des saillies
D'un homme lettré et savant.

Si, par quelque belle rencontre,
L'un manifeste son pouvoir,
L'autre, plus docte, fera monstre
De sa doctrine et son savoir.

Tous deux peut-estre feront naistre,
En refeuilletant ces escrits,
Un désir en vous de cognestre
Et d'admirer leurs beaux esprits. »

Ni les comédiens de l'hôtel de Bourgogne réunis, ni Gaultier-Garguille assisté de Gros-Guillaume, en compagnie de dame Perrine, qui ont joué les plus fameuses farces qu'on puisse désirer, ne purent jamais, pour les cinq sous qu'ils prenaient à chaque spectateur, récréer et désopiler leur public comme le fit Tabarin à lui tout seul, gratis, et avec son seul chapeau. Car c'était un maître chapeau, qui prenait toutes les formes imaginables; une véritable

matière première, *indifferens ad omnes formas*. C'était la première pièce de toute la boutique, la pierre d'assise du théâtre. « Ce vénérable et mirobolant feutre gris venait directement de la succession de Saturne. Ce dieu l'avait porté le premier, non si large qu'il était alors, mais en forme allongée. Il le portait alors qu'il vint en Italie, fuyant la colère de Jupiter, et lui donna la forme pointue, afin de se déguiser. Il n'y avait eu jusqu'alors que des chapeaux ronds comme celui de Mercure. C'est depuis ce jour, dit son panégyriste, que l'on porta des chapeaux pointus à l'espagnole. Saturne en fit cadeau à *Tabaron*, un ancêtre de Tabarin, qui auparavant allait nu-tête. Il fut bien aise de trouver cet expédient pour se garantir des ardeurs du soleil; c'est de ce feutre qu'on tira l'invention des parasols. Ce chapeau fut gardé de père en fils avec respect et religion, comme une sainte relique, en souvenir de Saturne, qui le portait les jours ouvriers. Mais un Tabarin quelconque, de la race tabarinienne, négligent ou distrait, le laissa égarer. Il fut trouvé et porté à Jupiter, qui, ne concevant pas de plus beau présent à faire à son Mercure, l'en gratifia comme étant le seul dieu qui se servît de chapeau. Mercure, vaniteux et sot, le donna à mettre en forme, en fit une pyramide, puis lui attacha des ailes. Mais, par malheur, la première fois qu'il s'en servit, en prenant son élan du ciel, le vent s'engouffra dedans, et il le perdit. On dit qu'il ne voulut plus jamais porter de chapeaux de forme haute. Janus, qui vivait, dit-on, en ce temps-là, fut si heureux de la trouvaille qu'il s'en coiffa; mais, ayant deux visages et la tête fort grosse, il le déforma complétement, et il resta

depuis large comme il est maintenant sur la tête de Tabarin. Janus le cachait sous le mont Aventin. Romulus, en bâtissant Rome, le trouva, et il fut longtemps conservé au Capitole. Il n'en sortait que pour figurer dans les triomphes des empereurs quand, chargés de dépouilles et de trophées, ils rentraient à Rome. Les grands sacrificateurs étaient chargés de la garde du précieux chapeau, mais un certain quidam, de la race tabarinique, le déroba en cachette et le transmit, de mâle en mâle, dans la famille tabarine. Lors de l'expédition de François Ier en Italie, le grand-père du grand-père de Tabarin le donna à un soldat français qui revenait dans sa patrie. N'ayant, pour acheter une drogue qui devait le guérir sûrement, que ce chapeau, ce soldat l'échangea contre une médecine à un apothicaire de la place Maubert, qui s'en servit, lui et ses enfants, comme d'une chausse pour filtrer le miel.

» Tabarin, arrivé à Paris, reconnut ce chapeau, qui avait été tenu en si grande estime dans sa famille. Indigné de voir l'usage qu'on faisait du couvre-chef de Saturne, il le racheta, et, s'il est le dernier qui le possède, il peut dire qu'il fut le premier qui ait inventé de lui donner de nouvelles formes. Avec ce chapeau lunatique et fantasque, il représente, à lui tout seul, toutes sortes de chapeaux et apparaît aux yeux de la foule qui l'admire *la gueule bée :* « Tantost en carrabin (soldat), tantost en courtisan, tan-
» tost en porteur de charbon, tantost en soldat d'Ostende,
» tantost en porteur de hotte, tantost en humeur de soupe
» dans un plat, tantost en meneur d'ours, tantost en rueur
» de pierre avec la frelonde (fronde), tantost en serviteur

» nouveau venu des champs, tantost en coureur de poulles
» maigres. »

« Bref, le chapeau de Tabarin, assisté de celui qui le portait, a fait rire plus de peuple en un jour que les comédiens de l'hôtel de Bourgogne n'auraient su le faire avec leurs comédies, tragicomédies et pastourelles. »

Les farces de Tabarin sont la source de tous les répertoires des tréteaux d'hier et d'aujourd'hui.

« Les perles y sont rares, dit M. P. de Saint-Victor, mais,
» en revanche, le sel y abonde. On est tout surpris, lors-
» qu'on rôde dans ce fumier, de se rencontrer parfois nez à
» nez avec Molière et La Fontaine. Telle scène de Poquelin,
» tel apologue du Bonhomme, sont sortis d'une farce de
» Tabarin comme la perle sort de l'huître. Le sac dans
» lequel Scapin enferme Géronte figure dans trois ou quatre
» parades de la baraque du pont Neuf. »

« Tabarin propose à son maître une question burlesque,
» le maître la résout par une explication doctorale, et
» Tabarin la tranche par une calembredaine ou une gail-
» lardise. »

« Quelle différence il y a d'une eschelle à une femme?

— Combien y a-t-il de sortes de nature?

— Quelle est la chose la plus pesante du monde?

— Pourquoi on fend les marrons, les mettant cuire?

— A qui la barbe vient premier que la peau?

— A quoi ressemble l'humeur d'une femme? Etc. »

Question pour faire cinquante paires de souliers en une demi-heure.

« Tabarin. C'est un grand secret, je ne crois pas qu'il y ait homme au monde qui ait jamais pratiqué cette invention.

Le Maître. A la vérité, Tabarin, ce secret doit être curieusement recherché. C'est une des gentilles inventions qui se soient vues de longtemps. Pour moi, je suis contraint en cela d'avouer mon ignorance, sinon que, pour parvenir à ce but, je prendrais cent cordonniers et leur donnerais à chacun un soulier à faire : ainsi je crois qu'en peu de temps je viendrais à terme de ce que je désirerais.

Tabarin. Je ne l'entends pas ainsi : je ne parle que d'un homme seul qui en moins d'une demi-heure fera cinquante paires de souliers. Il n'y a rien de plus facile : vous avouerez vous-même, quand vous saurez le secret, que c'est une des plus belles remarques qui se puisse imaginer ; les savetiers des halles en tireront de grands profits. Or, pour en avoir l'expérience, il vous faut prendre cinquante paires de bottes toutes neuves (si vous désirez que vos souliers soient neufs) et les couper toutes également à l'endroit de la cheville du pied ; par ce moyen, au lieu de cinquante paires de bottes que vous aviez auparavant, vous trouverez, en moins d'une demi-heure, cinquante paires de souliers toutes faites. N'est-ce pas une jolie invention ? »

Qui sont ceux qui désirent être borgnes?

« Tabarin. Mon maître, j'entendis l'autre jour un certain quidam qui disait qu'il voudrait avoir donné cent écus et qu'il fût borgne. Qui sont ceux qui, à juste titre, peuvent faire ce souhait?

Le Maître. Il faut qu'un homme soit grandement hors de soi pour avoir cette cupidité dans l'âme. La vue est un des premiers organes du corps et la plus délicate partie qui y soit, pour être d'une admirable et incroyable structure, où l'Auteur de l'univers a enclos ce qu'il avait de rare et d'excellent dans ce monde; car soit que nous considérions les deux paires de nerfs qui tirent leur origine du cerveau et par où sont portés les esprits visuels, dont l'une pour le mouvement est plus dure, l'autre pour la vue est plus délicate; ou que nous regardions l'humeur cristalline qui est au centre de l'œil, et la tunique, qui ressemble à la toile des araignées, qui l'enveloppe, ou les deux autres humeurs qui l'environnent et où l'œil semble nager; si nous venons, par après, à voir et contempler le reth (la rétine) admirable et les taies qui entourent tout le corps de l'œil, les muscles qui élèvent et abaissent les paupières, et l'artifice que la nature a employé en ce bâtiment admirable, nous trouverons qu'un homme est grandement imprudent de souhaiter la perte inestimable de la plus belle partie qui soit en lui.

Tabarin. Les hommes qui souhaitent et désirent d'être borgnes sont les aveugles. Si vous ne me voulez croire, allez au monastère des Quinze-Vingts : je m'assure que vous n'y en trouverez pas un qui ne désire de vous *voir* pendre. »

Qui sont ceux qui se moquent des médecins et apothicaires?

« TABARIN. Qui sont ceux, à votre avis, qui se moquent des médecins et apothicaires?

LE MAÎTRE. Ce sont les malavisés qui, ne croyant avoir affaire d'eux, se gabbent de leurs recettes; gens de néant, qui ignorent que la médecine est un art tout à fait céleste et divin, qui restitue et réintègre la nature en sa perfection et en son entier apogée. La médecine est la science des sciences naturelles, et malappris sont ceux qui la méprisent.

Altissimus de cœlo creavit medicinam, et vir prudens non abhorrebit eam.

TABARIN. J'en disais dernièrement de même à un couturier qui me fit un bas de chausses pour moi : *Homerus et vir prudens non abhorrebit eam.*

LE MAÎTRE. Pour mon regard, je tiens que ceux qui mécontentent les médecins, ce sont les ignorants et telle manière de gens qui ne croient avoir affaire d'eux.

TABARIN. Vous vous trompez, car ceux qui se moquent sont ceux-là qui ont plus besoin de leur aide : ce sont les malades.

LE MAÎTRE. Les malades, Tabarin! comment se peut-il faire qu'un malade se moque d'un médecin, vu qu'il le recherche et en a tant besoin?

TABARIN. N'est-ce pas une grande moquerie, quand on tire la langue d'un demi-pied de long à celui qui vient vous voir?

Le Maître. A la vérité, tirer la langue est un signe de dérision.

Tabarin. Or, est-il que si un médecin vient voir un malade, pour savoir la cause de son mal, le malade lui tirera la langue; c'est une pure moquerie.

Le Maître. Et l'apothicaire?

Tabarin. L'apothicaire en a bien davantage, car s'il vient de fortune pour apporter un clystère à un malade et le visiter, le malade, en se gaussant de lui, lui présentera le derrière. Ne sont-ce pas là de grandes dérisions et moqueries? »

Dialogue entre Mondor et Tabarin.

« Tabarin. Mon maître, comptons un peu tous les deux, je vous prie : il est désormais temps que je sois le maître, j'ai trop été serviteur.

Le Maître. Allez, gros coquin, gros pendard! vous voulez être le maître, marmiton que vous êtes! Vous voulez donc me commander? Et moi, que serai-je? votre serviteur? Ah! vraiment, il ferait beau voir!

Tabarin. Oui, vraiment, il ferait beau me voir. Ne suis-je pas autant que vous, et aussi grand maître que vous?

Le Maître. Ce que c'est d'un homme, quand il se persuade quelque chose et qu'il s'imprime dans l'intellect quelque insolence! Viens çà, gros maraud : qui t'entretient? qui te nourrit? qui te fournit toutes tes nécessités?

Tabarin. A la vérité, vous vous deviez bien vanter de me nourrir! vous êtes un beau maître! Quand je vins vous voir, vous fîtes un pacte avec moi et me promîtes de m'ha-

biller, me vêtir et me nourrir; au diable si vous en avez observé la centième partie! Toutes les fois que je me suis levé, j'ai été contraint de m'habiller moi-même. Quand il m'a fallu dîner, m'avez-vous fait manger? J'ai été contraint moi-même de prendre la peine de porter la main aux plats, et de la charrier en ma bouche. J'en ai trop enduré de vous; mais dorénavant je vous apprendrai ce que c'est que d'être maître.

Le Maître. As-tu la cervelle si troublée et le jugement si louche et hors des alignements, que tu ne connaisses pas que je suis ton maître?

Tabarin. Non, dea! je vous maintiens que je suis aussi grand maître que vous. Dites-moi, s'il vous plaît, en quoi reconnaissez-vous le maître d'entre le serviteur?

Le Maître. Il est aisé de le connaître, soit à son lever, soit à son coucher, même parmi les rues : le maître marche toujours devant.

Tabarin. Ah! je vous tiens au piége, venez çà. Vous dites que le maître se reconnaît à ce qu'il marche toujours devant; dites-moi, je vous supplie, toutes les fois que vous allez souper en ville et que vous revenez le soir au flambeau, qui est-ce qui marche le premier de nous deux?

Le Maître. C'est toi, Tabarin, car, portant le flambeau, tu dois m'éclairer.

Tabarin. Je suis donc le maître, car je marche devant. Oh! le brave laquais qui me suit, alors! »

L'animal le plus hardi.

« Tabarin. Puisque vous avez quelque légère connaissance de la nature des animaux, me direz-vous bien quel est l'animal le plus hardi et le plus généreux des animaux?

Le Maître. Cela est hors de doute, Tabarin, c'est le lion; car comme il est le plus furieux de tous les autres, aussi est-il toujours le plus hardi. La hardiesse et la générosité d'une chose se reconnaissent par la hauteur des entreprises et des assauts qu'elle fait. Or, parmi toutes les espèces des animaux, qui sont presque infinies en nombre, il n'y en a pas qui fasse paraître plus de générosité et de hardiesse que le lion. Il est armé d'un mâle courage qui l'accompagne en ses actions. Il n'y a bête, tant furieuse qu'elle soit, qui l'ose affronter ni aller de pair avec lui. Enfin, pour abréger, c'est le plus hardi des animaux.

Tabarin. Vous vous trompez, mon maître. Je ne veux pas dire que vous ayez menti, mais cela ne vaut guère mieux. L'animal le plus hardi qui soit sur la terre, c'est l'âne des meuniers, mon maître, parce qu'il est tous les jours au milieu des larrons, et toutefois il n'a aucune peur. »

Un recueil attribué à Tabarin s'intitule : Jardin, recueil, trésor, *abrégé de secrets, jeux, facéties, gausseries, passetems,* composéz, fabriquéz, experimentéz, et mis en lumière par votre serviteur Tabarin de *Valburlesque,* à plaisirs et contentements des esprits curieux.

Pour faire que tous ceulx qui seront en un bal, ou autre assemblée, esternueront tous à la fois.

« Prenez euforbe, pirètre, et ellébore blanc, de chacun esgale portion, réduisez le tout en poudre bien subtile, et d'icelle avec un tuyau de plume, soufflerez par la chambre où il y aura du monde, et vous verrés l'experience. »

Pour faire gratter.

« Prenez alun de plume et le bien pulvérisez et en mettrez dedans les linceulx, ou dans le col de quelqu'un, ou autrement, en sorte que ladite poudre touche la chair, et vous verrés l'effet. »

Pour faire que la viande portée sur table semblera pleine de vers.

« Prenez une corde de luth coupée en petites pièces, et icelles petites pièces metterés sur la viande encor' chaude, et la chaleur les fera mouvoir et sauter comme si c'est des vers. » Viennent ensuite les *jeux* et *secrets* suivants, pour récréer la compagnie, ou faire des farces, comme : « recette pour empêcher un pot de bouillir.

— Pour faire courir un œuf par la chambre sans que personne le touche.

— Pour tuer et plumer un oyseau tout d'un coup.

— Pour couper un fil en plusieurs pièces et le faire revenir en suite.

— Secret admirable pour couper une pomme en quatre, huit ou plusieurs pièces, sans entamer la peau.

— Pour faire que celuy ou celle que vous voudrez, s'essuyant la face à une serviette, devienne noir. C'est un secret fort plaisant.

— Pour chasser les taupes d'un jardin, pré ou autre lieu.

— Pour faire une bague, laquelle saultera sans que personne la touche, etc. »

Il parut même un almanach prophétique pour l'année 1625 sous le nom de *Tabarin*, avec des prédictions admirables sur chaque mois de ladite année. C'est un ramassis de sentences et de prédictions à la manière de *La Palisse*.

« Premièrement, s'il n'arrive point de coterets ny de fagots sur le port, nous sommes en grand danger d'acheter le charbon bien cher, etc. Le mois de mars commencera immédiatement après le dernier jour de febvrier, temps fort variable. Le mois d'avril viendra après, etc. Au mois de juin on commencera à faucher les foings et à tondre les prés.... En juillet, les lièvres auront grosse guerre avec les chiens. On verra des bœufs plus gros de la moitié que les moutons; les ânes seront aussi lourdauds que de coutume, et ne diminueront rien de leurs longues oreilles.... Au mois d'octobre, les pommiers auront un grand combat avec les Normands.... Le mois de décembre sera le dernier de l'année, etc. Cette année, les roturiers ne seront jamais nobles. Les avaricieux qui remuent les escus par pelle, ne coucheront dans leurs draps de peur de les user. Tous recéleurs, usuriers, filous, grisons, rougets, bannis, galériens et autres de telle vacation, vivront sur la bourse d'autruy. Les taverniers, rostisseurs, mettront de l'eau dans leur vin de peur d'enyvrer le monde, et saleront la viande et la met-

tront six fois au feu. Tout marchand de drap ou de soye auront chacun une belle femme pour attirer les chalans à la vente. Les meusniers prendront double mouture et se sauveront par serment, levant la main jusques au ciel, s'ils peuvent, avec ces mots : *Le grand diable m'emporte, je n'en ay pris que par raison.* (Ils appellent leur mulet le *diable,* et le sac, *raison.*) »

Tous ces pronostics, comme un grand nombre des *devinoires* de Tabarin, viennent en droite ligne de Rabelais, qui, lui-même, avait imité dans sa *Pantagrueline prognostication*, le recueil de *facéties* d'Henri Bebelius.

« Cette année, les aveugles ne verront que bien peu, les » sourds entendront assez mal, les muets ne parleront » guère. Plusieurs moutons, bœufs, pourceaux, oisons, » poulets et canards, mourront. Les puces seront noires » pour la plupart. Il y aura sédition horrible entre les » chiens et les lièvres, entre les chats et les rats, entre les » moines et les œufs. En toute cette année ne sera qu'une » lune, encore ne sera-t-elle pas nouvelle. En hiver, ne » seront pas sages, selon mon petit entendement, ceux qui » vendront leurs pelisses et fourrures pour acheter du bois. » S'il pleut, ne vous en mélancholiez pas, tant moins vous » aurez de poussière par les chemins. Tenez-vous chaude- » ment. Redoutez les catarrhes et buvez du meilleur.

» RABELAIS. »

Le costume de Tabarin se composait de son « mirrificque » chapeau en feutre plutôt roux que gris, d'un manteau court en vieille serge verte, d'une jaquette en toile ainsi que le pantalon (*planche 47*).

BURATTINO.

Burattino est un masque célèbre de la troupe des *Gelosi*. C'est vers 1580 que ce personnage parut à Florence et eut un tel succès, une si grande vogue qu'il passa bien vite sur les théâtres de marionnettes, et que son nom devint la dénomination de tous les *Fantoccini, Puppi, Pupazzi* et *Bamboccie*. Francesco Gattici fit même, en 1628, une pièce sur ce personnage, intitulée *le Disgrazie di Burattino.*

Dans les scenarios de Flaminio Scala, Burattino est un personnage comique, pleurard, gourmand, poltron et toujours dupe. Il est valet, tantôt du capitan Spavento, tantôt d'Isabelle, et tantôt de Pantalon. Dans les féeries, il vient au milieu de l'action faire des lazzi qui n'ont aucun rapport avec l'intrigue. C'est une sorte de Stenterello ancien. Dans *l'Innocente Persiana* (*opera regia*), Burattino est valet du prince d'Égypte, et son rôle consiste à perdre et à retrouver son maître. Ailleurs, il est courrier porteur de lettres, en bottes, un large chapeau de feutre sur la tête, le fouet à la main; il perd ses missives ou se les laisse voler, ce qui le décourage, et, maudissant le sort, il ne veut plus se charger d'aucune commission.

Ailleurs, il est jardinier, père d'Olivetta, grande fille indolente qui aime peu le travail. Il lui reproche de ne savoir rien faire : « Comment, à ton âge, grande comme te voilà et, ma foi, bonne à marier, tu ne sais pas encore donner un coup de pioche ou planter un chou? » Et là-dessus de lui faire un cours comique d'horticulture, en lui nommant

tous les outils de jardinage les uns après les autres et la manière de s'en servir.

Il est très-souvent hôtelier et marié à Franceschina, qui le mène par le bout du nez. Le Capitan ayant fait collation chez lui, s'en va après l'avoir payé. Burattino en est si émerveillé, qu'il prend sa broche de cuisine sur l'épaule, et, pour faire honneur au Capitan, le reconduit ainsi jusque chez lui; mais il a soin d'emmener Grillo, son garçon d'auberge, afin de ne pas revenir seul. De retour chez lui, il aperçoit Pantalon qui parle bas à son valet Pedrolino; celui-ci ayant aperçu Burattino, dont il aime la femme, élève la voix et reproche à Pantalon de vouloir séduire l'épouse de ce pauvre homme de Burattino. Pantalon bat son valet pour avoir dévoilé ses intentions devant le mari, et s'en va. Burattino console Pedrolino tout moulu de coups pour l'honneur de son ami l'hôtelier, le fait entrer chez lui, le dorlote, et, avec la plus grande confiance, lui donne sa femme à garder pendant qu'il s'absentera.

Notre hôtelier n'est pas plutôt parti, que madame Franceschina fait des avances très-significatives à Pedrolino. Celui-ci n'est pas cruel, et ils tiennent ensemble une conversation que le mari entend malgré lui. C'est Pantalon qui veut le convaincre de la trahison de son ami et de sa femme. Furieux, il veut s'expliquer avec Franceschina, qui lui assure en se moquant de lui qu'il s'est trompé. Il veut bien le croire et retourne à ses affaires; mais Pantalon, jaloux pour son propre compte, revient à la charge auprès du mari, et lui fait surprendre une situation plus grave entre les deux amants. Burattino cherche plusieurs moyens

pour se venger; il se décide pour le poison et passe toute la moitié de la pièce à en chercher : n'en trouvant pas, il se décide pour les sbires, et c'est devant la justice et la force armée qu'il s'explique avec sa femme et Pedrolino. Le résultat c'est que Burattino a mal entendu, mal compris, et mal vu ce qui n'était qu'une plaisanterie. Il le croit, demande pardon à sa femme et la tient pour très-honnête.

L'acteur qui jouait le rôle de Burattino dans la troupe des *Gelosi* dut faire une assez longue absence, car il ne joue pas dans toute une série de canevas qui doit comprendre un espace de six à huit ans.

CAVICCHIO.

Cavicchio (*cheville*) est dans la troupe des *Gelosi*, au seizième siècle, une sorte de niais et de valet rustique. Ses rôles sont courts et consistent à venir chanter et raconter une histoire à la manière des paysans. Dans *Gli Avvenimenti comici* (*opera mista*), Cavicchio porte la soupe à des moissonneurs et s'arrête devant Mezzetin et Arlequin qui, habillés en laboureurs, font la cour à Lisetta, jeune pastourelle. Il se moque d'eux; des injures on en vient aux coups. Mais la bergère et ses compagnes, qui arrivent au bruit, les séparent et leur font faire la paix. Lisetta voulant cimenter la bonne harmonie entre Mezzetin et Arlequin, les prie, pour l'amour d'elle, de manger la soupe de Cavicchio, dans la position qu'elle leur assignera. Ils y consentent. Lisetta leur lie les bras en les mettant dos à dos, puis elle met le plat par terre en leur disant de manger, et

s'en va en recommandant à Cavicchio de leur donner à boire après la soupe. Mezzetin et Arlequin cherchent alors à ramasser la soupe, mais chacun d'eux enlève, chaque fois qu'il se baisse, son compagnon sur son dos, ce qui est une source de lazzi pour Cavicchio, qui les regarde en éclatant de rire. Arlequin finit par attraper l'écuelle, et tout en mangeant se sauve en emportant Mezzetin sur son dos. Au troisième acte, il fait nuit, Cavicchio est dans sa cabane avec ses enfants, qui font des paniers tandis qu'il chante en s'accompagnant de la cornemuse pour tenir sa famille en gaieté. Entendant du bruit au dehors, il sort avec une lumière et se trouve en face d'une ronde militaire; il crie, appelle sa femme à son secours, mais le capitaine l'ayant rassuré, Cavicchio reprend sa cornemuse et fait danser sa femme, ses enfants, les soldats et jusqu'au capitaine.

Ciccialboncio est encore un paysan du même genre, dans le théâtre de Flaminio Scala.

FICCHETO.

Ficcheto est un niais, qui fatigue son maître, le cabaretier et ses chalands, par de grosses comparaisons proverbiales et de lourdes citations qui tombent des nues. A l'entendre, on croirait qu'il a été valet du docteur et qu'il a profité de ses leçons. Fort timide, il craint beaucoup les voleurs, et pour les tromper, il ne couche jamais deux fois de suite dans le même endroit de la maison; tous les soirs, c'est un nouveau déménagement. Son maître, intrigué de ce déplacement journalier, lui en demande la

cause. » C'est à cause des voleurs, lui répond Ficcheto, ils seront bien attrapés.... — Je l'espère bien! lui répond le patron, homme honnête et sensé. — Je dis qu'ils seront bien attrapés de ne pas me trouver. *Charogne qui roule n'amasse pas de mouches,* comme disait mon père... et puis j'aime mieux coucher loin de vous, car comme dit le proverbe : *Qui couche avec les chiens se lève avec les puces,* et puis.... — En voilà assez! lui dit son maître en le poussant rudement, couche où tu voudras. » Et là-dessus Ficcheto de transporter sa paillasse.

Nous citerons encore parmi ces bouffons italiens, dont les gestes et l'emploi ne sont que vaguement connus, GIAN MANENTE et MARTINO D'AMELIA, dont les noms furent quelquefois confondus ensemble, comme dans *la Rhodiana* de Ruzzante, où Truffa, pour se moquer de son maître, feint d'être *possédé* et dit que le lutin qu'il a dans le corps s'appelle *Giovanni di Martino.* Ce qui fait beaucoup rire les assistants.

Dans *la Calandra* du cardinal da Bibbiena, le valet Fessenio compare Calandro, le mari ridicule et trompé, à ces deux bouffons. « Ce qui me fait surtout rire, dit-il, aux dépens de Calandro, c'est qu'il se croit si beau et si aimable que toutes les femmes qui le voient s'éprennent de lui aussitôt, comme si le monde ne possédait pas un pareil modèle de perfection; enfin, comme dit le proverbe populaire, s'il mangeait du foin, ce serait un bœuf; il vaut presque en son genre Martino d'Amelia ou Giovanni Manente. »

« Il est plus simple que Calandrino » est un proverbe provenant de deux nouvelles de Boccace où la simplicité

du peintre Calandrino tourne à l'imbécillité. Calandriner quelqu'un (*far Calandrino qualcheduno*) signifie en faire accroire. Bibbiena donna ce nom populaire au vieillard de sa comédie, *la Calandra.*

Cortavoce, appelé aussi *Courtavoz,* fut un des premiers mimes italiens qui vinrent en France avec une troupe, en 1540. Son costume gris à capuchon, son long nez de carton, le firent surnommer *le pèlerin.*

Rabelais, décrivant dans sa *Sciomachie* (1569) les fêtes qui eurent lieu à Rome à l'occasion de la naissance d'un Dauphin de France, parle de « mimes bergamasques et autres *matachins* (matassins), qui vinrent faire leurs gestes, ruses et soubresaultx » devant la cour de Rome. Entre autres, il cite IL MORETTO, *archibouffon d'Italie.*

Ludovico Domenichi le cite plusieurs fois dans son recueil de *Facetie, motti et burle,* 1565, comme grand diseur de bons mots, et maître en son art, le surnommant le bouffon de Lucques. Il cite aussi, parmi les farceurs des quinzième et seizième siècles : IL GONELLA, Gregorio Giraldi, Astidamante, Mariano del Piombo, Fanfera, IL TOMASSONE.

Au seizième siècle, la quantité et la variété des noms qui furent employés dans les comédies tant apprises qu'improvisées sont incroyables; nous citerons les plus usités, qui sont pour la plupart des noms restés au théâtre jusqu'à nos jours et qui servent généralement à qualifier les rôles de valets :

FALSETTA, VILUPPO, TOGNUOLO (niais), FARFALLA, valet dans le théâtre de Girolamo Parabosco, 1560.

Braghino, Stragnalcia, Cocozza, Mosca, dans Cristoforo Castelletti, 1547, ainsi que dans la troupe des *Intronati*.

Garbin (1530), Garbuglio, Gianda, dans Andréa Calmo, 1553.

Truffa, Stramba, Volpino (1587); Pilucca (1589); Sannione; Tofolo le Vénitien, et Tiritofolo (gros et court); Trappola, Cuculino (encapuchonné), et Grisigulino, qui fut porté sur les tréteaux français sous le nom de *Grisigoulin*.

Dans le répertoire comique des pièces florentines écrites par Cecchi, Lasca, Ambra, Salviati, Buonarroti, c'est : Gualcigna (1561); Zanaiuolo (1553); Tofano, Gorgoglio, Bozzacchio (1560); Vespa.

Cornacchia (bavard), Topolo, dans le théâtre de Luigi Grotto, 1580.

Nous avons trouvé dans la riche et curieuse collection de M. Soleirol, qui possède, croyons-nous, les portraits de tous les acteurs, tant français qu'étrangers, connus depuis le quinzième siècle, une grande quantité de noms de comiques italiens, parmi lesquels nous ne citerons que ceux qui eurent le plus de succès dans leur temps : Ciucotti (*farceur*), 1530; Vincenzio Bugoni, Florentin, comique célèbre, 1560; Ariel Soldano, ayant joué à Venise, Naples, Paris, 1590. Grandi, comique de la troupe de Rosilli, 1590.

Paghetti, 1601; Lazero (*comique*), 1610; Giuseppe Dardanelli, de la troupe de la Brambilla, 1604; Petrini (*comico*), 1608; Aspontini (*comique*), 1625; Asserbini, de la troupe d'Andreini, 1630; Pancrazio Calupo, 1630; Tricano, acteur de la troupe de Jodelet; Giovanni da Pistoia, comique du théâtre des Médicis, à Florence, 1640; Bernar-

dini, 1645; Bassi de Vérone, 1646; Falchi, comique en Italie et en Allemagne, 1651; Velene, Baratta, Ceppi, Cattani, Zanardo, 1650; Sala (*bouffon*), 1660; Baldo, Naples, 1670; Matteo Barra, comique, Naples, 1670; Domenico Barzanti, Venise, Vienne, 1682; Baldo, Naples, 1696; Palestri, Venise et Paris, 1690; Belini, 1684; Parmo (Antonio Domenico), célèbre en Italie et en Espagne, 1675; Salviati, 1684.

Currado, farceur napolitain, 1701; Antonelli, Carlo et Pietro Antonini, 1730; Anziani, comique à Naples, 1715; les trois Bartoli, de 1700 à 1745; Buonamici, comique, Florence, Naples, 1720; Antonio Bonaldi, 1740; Bertocci, 1745; Battaglia, de la troupe d'Onofrio Paganini, 1772; Baldarini de Vicence, comique de la troupe de Baldi, 1774; Ciotto, Naples, 1759; Bozzighetti, théâtres forains, 1775; Gasparo Marzocchi de Bologne, au théâtre de Saint-Jean-Chrysostome, 1776; Francesco Arrisi de Modène, comique, 1770; etc., etc.

Probablement tous ces bouffons portaient des vêtements très-tranchés et très-différents les uns des autres. Les renseignements sur l'ensemble de leurs costumes sont malheureusement fort rares; ce qui empêche de leur assigner une époque bien exacte dans l'histoire du théâtre.

Nous avons trouvé, en province, dans un bouquin du seizième siècle, un recueil de gravures « sérié, colligié, ramassié, extrait et enfagottié par Pierre Bertheau le jeusne... demeurant à Chastelheraut, 1610. » Dans cette « collecte de diverses portraictures en taille de cuivre, œuvres de main, paintures et portraits au naturel, » trois

planches de Geyn, *le jeune,* sont excessivement remarquables par la finesse du travail et la rectitude du dessin. Ces gravures représentent des masques ou acteurs jouant des scènes de théâtre, à la fin du seizième siècle ou au commencement du dix-septième. Ces personnages ne portent pas de noms, mais il est facile de reconnaître parmi eux un Capitan revêtu d'une demi-armure, à la cuirasse bombée comme le ventre de Polichinelle. Il porte un haut feutre galonné, brodé et ombragé d'une profusion de plumes, la collerette empesée, une longue écharpe en sautoir. Il conduit de sa main gantée de fer une jeune femme dont le visage est masqué. Celle-ci est coiffée d'une couronne de fleurs et de feuillage; elle a les cheveux courts, et son cou ainsi que sa poitrine sont perdus dans une immense collerette qui se tient toute droite. Ce couple est conduit par un Amour qui, vêtu d'une longue robe *à l'antique,* les yeux bandés, le carquois au flanc, tenant de ses mains gantées une torche de résine, marche en avant.

Dans une autre planche, une conversation est établie entre trois personnages, dont l'un est enveloppé d'une espèce de *domino,* et porte un demi-masque composé d'un front et d'un nez enjolivé de trois verrues. Le personnage du fond, coiffé d'un haut bonnet pointu, complétement masqué, orné d'une collerette en plumes, est vêtu, comme les *Zanni,* de la veste et du pantalon rayés horizontalement et garnis de boutons. La figure de femme est habillée à la mode du temps de Henri III. Mais le plus curieux de ces personnages est un bouffon qui, chaussé de larges bottes montant jusqu'au ventre et ayant sur le dos pour

tout déguisement une cape vénitienne, porte un masque dont le nez est formé par la queue d'une écrevisse; les pinces forment les moustaches. Il tient une torche et une lanterne : c'est peut-être l'Hyménée grotesque. Dans le même sujet, une sorte d'Isabelle a le visage caché sous un masque de velours noir, les cheveux relevés *à la Gabrielle*. Elle est coiffée d'un diadème de plumes de paon posées sur deux rangs en éventail; son corsage, ses manches et sa jupe sont également du temps de Henri IV. Elle donne la main à un personnage masqué coiffé d'un turban, et portant sur les épaules une pèlerine de fourrure très-courte qui laisse voir sa veste à brandebourgs. Il est chaussé de longs bas retenus par des jarretières, et paraît vouloir représenter un mahométan.



TARTAGLIA.

LE NOTAIRE, LE COMMISSAIRE, LE PROCUREUR, LE SBIRE, L'APOTHICAIRE, ETC.

Il Tartaglia (le bègue, le bredouilleur) est un masque originaire de Naples. C'est tantôt un valet bavard qui, ne pouvant venir à bout d'articuler ses mots pour formuler ses idées, se met dans une colère perpétuelle contre les autres et contre lui-même. Il est néanmoins gros et gras. De grandes lunettes lui cachent les trois quarts du visage pour exprimer qu'il a la vue basse et qu'il ne veut pas être surpris par le danger : car, bien qu'il se fasse fort de tout braver, et de tenir tête à un éléphant, il va se cacher sous des bottes de foin s'il entend le chant du coq.

Ce type fut peu employé en France. Il remplissait des rôles d'utilité, et n'avait guère plus d'une scène par canevas. Il jouait en outre les rôles de notaire, de sbire, de procureur, de juge, parfois d'apothicaire; mais c'était tou-

jours un personnage ridicule et bafoué. Tartaglia ne fut en France qu'un balourd fort bête, fort laid, tout à fait ignare, et n'eut qu'un succès de gros rire.

« On répète », dit Favart en 1761, « au Théâtre-Italien, la farce *dei Tre Gobbi,* traduite en français par Lelio Riccoboni fils : cette plaisanterie se dénoue mal; mais si elle réussit, ce sera un dénoûment heureux. Je crains, dans cette facétie, le personnage de Tartaglia. Un des trois bossus, bègue, s'arrête sur des syllabes indécentes : c'est beaucoup hasarder chez une nation dont les oreilles sont d'autant plus chastes que les mœurs sont plus corrompues. »

Dans *le Collier de perles,* joué en 1672, Arlequin, qui fait le rôle d'un certain marquis de Sbrofadel, après avoir avalé une médecine, s'imagine qu'il va mourir; il demande un notaire pour faire son testament. Le Docteur sort et revient avec Tartaglia, qui fait le notaire.

« TARTAGLIA. *Ser, ser, servitore illustri, tri, tri, tri, tri, trissimo.*

ARLEQUIN. C'est un notaire qui vient de Tripoli.

TARTAGLIA s'assied, tire sa plume et son papier, et commence à écrire. L'an, an, an, an....

ARLEQUIN. Que l'on mène cet âne à l'écurie!...

TARTAGLIA. *I, i, i, io son, son, sono, presto.*

ARLEQUIN. *Va, bene!* Je laisse cette maison au Docteur.

LE DOCTEUR. Mais elle est à moi!

ARLEQUIN. Je le sais bien, c'est pour cela que je vous la laisse : si elle n'était pas à vous, je ne vous la laisserais pas. Je laisse mon cabinet à mon cousin.

TARTAGLIA écrivant. Mon ca, ca, ca....

Arlequin. Faites vite retirer ce notaire, il va salir tous les meubles.

Tartaglia. .... binet! à mon cou, cou....

Arlequin. Je laisse soixante-cinq arpents de drap d'Angleterre pour habiller ma famille en deuil.

Le Docteur. Vous vous trompez, on ne mesure pas le drap à l'arpent.

Arlequin. Il me semble que l'on peut mesurer son bien de la manière que l'on veut.

Tartaglia. Pou, pou, pou, pour habiller ma famille en feuille....

Arlequin. Je laisse à *Lallemand*, mon valet de chambre...

Tartaglia. Un lavement à mon valet de chambre.

Arlequin criant. Lallemand! et non lavement.

Tartaglia écrivant toujours sous la dictée d'Arlequin. *Si, si, si, si signor,* il y a bien lavement... ent, ent, ent.

Arlequin. Je laisse toutes mes vieilles nippes à la fripière, ma voisine.

Tartaglia répétant. Tou, tou, toutes mes vieilles tri, tri, tripes, à la tri, tri, tripière, ma voisine.

Arlequin. *Ohimé!* ce notaire-là n'en peut plus; il faudrait lui donner une médecine pour lui faire évacuer les paroles du ventre! Je laisse vingt écus à mon cuisinier, à condition qu'il dépendra de mon frère cadet.

Tartaglia. Qu'il pend, pendra mon frère cadet.

Arlequin. Enfin, je laisse au notaire ci-présent, une langue de porc pour mettre à la place de la sienne.

Tartaglia. Po, po, po, porc toi-même! »

Arlequin lui lance un coup de pied qui l'envoie tomber

sur le nez avec ses plumes, papier, portefeuille et encrier. Tartaglia se relève, la figure couverte d'encre, et sort si en colère qu'il ne peut plus articuler que des sons inintelligibles.

Le costume qui caractérise le Tartaglia a toujours eu assez d'analogie avec celui des *Zanni*. Créé, dit-on, par Beltrani de Vérone, en 1630, époque où les valets tels que *Scapino* et *Mezzetino* commencèrent à quitter le masque, Tartaglia ne prit comme signe caractéristique que ces énormes lunettes bleues, sans lesquelles il ne peut jouer. La figure imberbe, la tête chauve, coiffée d'un chapeau rond en feutre gris, une vaste collerette de percale; le manteau, la veste et le pantalon de couleur verte, rayés transversalement de bandes jaunes; bas blancs et souliers de cuir brun ou jaune: tel fut d'abord Tartaglia (*planche* 48).

Mais il subit comme tous les autres les modifications apportées par la mode. En 1750, Fiorilli, acteur napolitain de grand talent, faisant partie de la troupe de Sacchi, et pour lequel Ch. Gozzi fit plusieurs féeries, jouait ce type en culotte courte et en toque; donnant la forme des vêtements de Scapin à ceux de Tartaglia, il retrancha les raies jaunes et galonna sa livrée verte de brandebourgs d'argent.

Aujourd'hui, à Naples, ce personnage, dont le caractère est de ne rien être et par conséquent de pouvoir être tout, selon l'acteur qui le remplit, porte la perruque blanche, le tricorne et un habit vert de forme Louis XV, les bas chinés et les souliers à boucles. Voilà le Tartaglia moderne, bégayant le dialecte emphatique et saccadé de Naples. Les choses les plus libres et les plus bouffonnes sont débitées

par lui avec un sang-froid et un sérieux imperturbables. Aussi est-il fort commun que l'acteur qui joue Tartaglia aille souvent passer la nuit et parfois quatre ou cinq jours en prison. C'est chose acceptée par les acteurs et le public, et personne ne s'en préoccupe.

A chaque mot inconvenant, il s'arrête comme pour chercher le mot véritable, et quand il l'a trouvé, il tombe dessus avec pesanteur. Il est difficile de donner un spécimen des discours beaucoup trop égrillards qui le font incarcérer. Il en est un qui prit l'importance d'un fait politique. Dans la pièce, Tartaglia revient d'Espagne et veut dire que la reine venait d'ouvrir les Cortès, où assistaient les chefs de toutes les opinions politiques. La manière dont il dénatura le mot de *Cortès* et plusieurs autres est restée dans la mémoire des assistants. Ce *lazzi* fit événement, d'autant plus que la reine d'Espagne était alors la belle Christine, sœur du roi de Naples. Le Tartaglia fut mis en prison pendant huit jours et privé pendant un mois de ses lunettes favorites : ce qui était la plus cruelle punition qu'on pût infliger à l'acteur et au public, car, sans ses énormes lunettes sur son nez en pied de marmite, Tartaglia est paralysé. Mais le Tartaglia n'est pas toujours un personnage gras et bouffi d'une mauvaise graisse. Il est quelquefois si sec, si long, si maigre, orné d'un nez tellement proéminent qu'il ressemble à une canne à bec de corbin. Il jouit alors d'une singulière prérogative, il est *gettatore*, il a le mauvais œil, ou plutôt il a deux mauvais yeux, car il n'y voit goutte derrière ses grandes lunettes.

« Le Tartaglia », dit M. Paul de Musset, « est un type

napolitain en grande faveur, comme le Pancrace. Il représente le Méridional usé par le climat, souffrant d'une ophthalmie chronique et dans un état voisin du crétinisme. Ses joues creuses, son long nez surmonté d'énormes lunettes bleues, son air malade et son vice de prononciation constituent les signes particuliers du jeteur de sorts, dont la rencontre est dangereuse. »

Dans la comédie du *Roi cerf* de Ch. Gozzi, Tartaglia, bègue et stupide, est néanmoins premier ministre dans le pays de Serendippe. Il voudrait faire épouser sa fille au roi son maître. Le roi en aime une autre, la belle Angela. Il l'épouse et devient jaloux. Pour contenter sa fantaisie d'éprouver les sentiments de sa femme, le magicien Durandarto lui donne une formule au moyen de laquelle son âme pourra s'introduire dans tous les corps morts qu'il lui plaira de ressusciter.

L'imprudent monarque confie cet important secret à Tartaglia, qui est non-seulement furieux du mariage du roi, mais qui, par-dessus le marché, se permet d'être amoureux de la reine. Voilà le judicieux roi et son perfide ministre dans la forêt. Un cerf chassé tombe mort à leurs pieds. Tartaglia persuade à son maître de faire sur cet animal l'épreuve de sa formule magique. La formule est terriblement bonne, car, en même temps que l'âme du roi passe dans le corps du cerf, le corps du roi tombe privé d'âme. Ce ne serait qu'un petit mal, car le roi, devenu cerf, pourrait remettre son âme dans ce corps inanimé, si Tartaglia n'eût retenu la formule. Aussitôt il s'en sert pour faire passer son âme indigne dans le corps du roi, et tandis

que celui-ci s'enfuit à travers la forêt, il se rend au palais, en ordonnant le massacre de tous les cerfs jeunes ou vieux du royaume de Serendippe.

La scène où Angela voit revenir, bègue et insupportable, l'apparence de son mari, est fort plaisante. Elle le chasse de son appartement et voit à sa porte un pauvre mendiant qu'elle se met à aimer passionnément, par la force de l'instinct; car le mendiant n'est autre que son véritable époux, qui a trouvé dans la forêt un pauvre diable mort de froid, et qui s'est emparé de son corps, jugeant peu convenable de reparaître devant sa chère moitié sous la figure d'un cerf.

Tout s'explique, et Angela, pour se débarrasser de l'odieux Tartaglia, imagine de lui promettre ses caresses s'il consent à ressusciter la petite chienne qu'elle vient de perdre. Tartaglia se soumet à ce caprice, mais à peine a-t-il quitté son corps que le roi légitime le reprend au moyen de la formule, tandis que Tartaglia jappe et frétille dans le corps de la chienne. C'est le dernier effort de son éloquence, car le roi l'étrangle aussitôt, et ainsi finit la comédie.

A Bologne, l'emploi de Tartaglia est de faire rire aux dépens de la loi. C'est tantôt M. le commissaire et tantôt un agent de police quelconque. Le *Caporale degli sbirri* est son triomphe. Vient-il pour arrêter un coupable, son bégayement le rend si ridicule, que tout le monde lui rit au nez. Sa colère devient alors de la fureur, quand il s'aperçoit que plus il parle, plus les éclats de rire augmentent. Ce sont alors des cris inarticulés, des hurlements étranges

qui sortent de son gosier. Il finit par envoyer tout au diable et s'en va. On entend encore dans le lointain ses hoquets bizarres et impossibles à décrire.

LE NOTAIRE.

Peut-on se passer d'un notaire? impossible. Est-ce que, dans chaque pièce, l'amour ne joue pas un rôle, le premier rôle? Et si l'amour est suivi de l'hymen, l'hymen, à son tour, n'est-il pas précédé du notaire?

Il faut donc, pour que le canevas d'une pièce gaie réussisse et satisfasse le public, qu'au dénoûment Ottavio épouse Isabelle, et le valet la soubrette. Le notaire vient dresser le contrat et marier les jeunes gens. Les vieux ne se marient jamais, ils n'ont besoin que de l'apothicaire, et quand arrive le tabellion, si par hasard ils l'ont demandé, c'est pour dresser leur testament.

Une perruque à huit marteaux, la robe noire, le nez bourgeonné, pincé par d'énormes lunettes, le ventre puissant, le pied large, la canne dans une main pour soutenir son gros individu, et un portefeuille dans l'autre pour en équilibrer le poids (*planche* 49), branlant de la tête, souriant à chacun, il entre, le désiré, l'indispensable, le triomphant notaire! Il salue la compagnie, souffle, s'essuie le front, car c'est un homme d'importance, un affairé que l'on s'arrache. Après la prise de tabac d'usage, que lui offre Cassandre, il prend un siége, tire ses papiers de son portefeuille, cherche longtemps la plume qui était à son oreille, dérange même à ce propos toute la maison qui

cherche avec lui. Colombine finit par trouver cette précieuse plume dans la perruque de M. le garde-notes. On s'assied, on fait cercle, pendant qu'il taille cette plume, tirée, dit-il, de l'aile droite de l'Amour, et qui doit cimenter le bonheur des futurs conjoints. Enfin, après en avoir essayé le bec sur son ongle, puis coupé et recoupé encore un peu, ébarbé le haut, ôté et remis dix fois ses lunettes, comme pour éprouver la patience des clients, il se décide à recevoir les noms, prénoms et qualités d'une part et d'autre part.

La besogne est vite bâclée, surtout s'il a été prévenu d'avance. D'autres fois, les discussions s'engagent, on va tout rompre. Il est là toujours impassible. Souvent il venait dresser le contrat du tuteur, et c'est l'amoureux qui signe. Il n'y voit jamais que du feu. D'ailleurs, que lui importe! pourvu qu'il ait ses deux signatures, il s'en ira satisfait, surtout s'il est bien payé, car il est tant soit peu *chiche*. Son salaire reçu, il parlera de la pluie et du beau temps en bégayant plus qu'il ne faut, se permettra quelquefois d'accepter des rafraîchissements, et même de prendre le menton de la soubrette en lui lançant par-dessus ses lunettes un regard égrillard. Il ne refuse jamais d'être de la noce, et il restera à table trois jours et trois nuits sans s'ennuyer; ne manquera pas, à chaque dessert, de chanter en fausset quelque couplet léger et badin sur les grâces et les charmes de la mariée. Après quoi, creusé par la musique et les mots soi-disant malins qu'il a décochés aux convives, il recommencera à manger. Mais il n'est si bonne compagnie qui ne se quitte. Une noce ne peut durer six

ans. Le notaire s'en retournera chez lui, soutenu par quelques clients; car, son désir de revenir chez sa femme, il l'a laissé dans les flacons.

Mais il n'est pas toujours si bien accueilli. Dans les maisons où il vient contrarier par son ministère les amoureux *déboutés* de leur amour, s'il s'avise de se lever de son siége pour saluer, il se rassoira infailliblement dans le vide, à la grande satisfaction et hilarité des valets. Parfois aussi, il reçoit son salaire dans le dos, et on ne le revoit que lorsque l'orage est passé. C'est toujours un brave homme au fond, pas méchant du tout, craignant sa femme et le roi, et demeurant au coin de la rue de toutes les villes du monde.

Dans la troupe des *Intronati*, le notaire s'appelle tantôt *ser* Neri, tantôt *ser* Ghello ou *ser* Agapito, *ser* Ciappelletto.

Dans la *Vaccaria* de Beolco (Ruzzante), Polidoro fait venir un certain notaire pour dresser un certain contrat. Polidoro, espèce de Léandre ridicule et fort riche, est amoureux de Fiorina, et, pour l'obtenir, il doit verser une somme assez ronde dans les mains de Celega, mère supposée de la pauvrette.

« Le Notaire. Pardonnez-moi si je vous ai fait attendre. Mais ce qui m'a retardé, c'est la rédaction de ce contrat qui sort de l'habitude.

Polidoro. Rien ne presse, rien! mais tout le monde n'est pas riche.

Le Notaire. Cela est par trop évident, et, sans argent, les contrats se font mal. Or, ne serait-il pas convenable que vous écoutassiez la lecture de cet écrit, afin d'y ajouter ce qui aurait pu rester dans la plume?



Polidoro. Je vous en prie; on ne saurait faire les choses trop clairement.

Le Notaire. Or donc, écoutez. L'an 1533, *et cætera,* en la maison de... *et cætera*... (Je passerai les clauses générales, venant au fait.) Dame Celega, demeurant présentement au lieu dit de l'*Albarella,* donne et concède au très-riche et généreux messer Polidoro, sa fille Fiorinetta, pour une année entière, qui commencera à courir à partir de la présente publication du présent acte, et cela moyennant cinquante écus d'or qu'il (moi présent) lui compte et débourse, aux conditions ci-incluses, et convenues entre les parties contractantes : que la susdite Fiorinetta aura à être prête à toute requête de messer Polidoro. Que pendant tout le cours de la présente année, elle ne pourra avoir non-seulement la domestication de qui que ce soit, mais encore ne laissera entrer aucun autre homme dans sa maison; de cette façon, l'entrée de ladite maison doit être interdite à tous, soit amis, soit parents.

Polidoro. Ajoutez-y aussi les médecins.

Le Notaire. Je les y joindrai.... Qu'elle ne pourra recevoir aucune lettre, ni écrire à personne, ni tenir enfermé, ou dans la maison, aucune lettre ou sonnet d'amour à elle adressé par le passé; ni papier, ni encre pour écrire.

Polidoro. Et que je ne veux pas qu'elle essaye.

Le Notaire. Je le mettrai.... Que, pendant ce temps, elle ne puisse avoir d'amant, ou faire la courtisane en restant à la fenêtre ou sur la porte, ni aller à aucune réunion.

Polidoro. N'oubliez pas de noter que je ne veux pas qu'elle

aille aux bals ni aux mascarades; mais, par-dessus tout, je défends qu'elle aille aux comédies.

Le Notaire. J'en tiendrai compte.... En outre, que ni elle ni personne de la maison ne puisse parler par supercherie, ou à l'oreille l'un de l'autre, ni jamais dire : L'*ami* dit, l'*ami* fait; mais parler clairement, sans faire des signes en toussant, ou en crachant, ou en fermant un œil, ou un geste qui puisse faire soupçonner une entente secrète.

Polidoro. Ajoutez de plus cette note au chapitre : qu'on ne devra pas parler dans la maison. Je ne veux pas non plus qu'entre jamais au logis aucun juif avec des voiles et des brimborions, ni ces sortes d'entremetteuses qui vont par les maisons, épluchant l'honneur des femmes, sous prétexte de vendre du fil, de la laine ou du lin.

Le Notaire. Il me semble que ce sont de dures conditions et capables de ne pas être acceptées.

Polidoro. N'en prenez souci. Mes écus feront accepter mes conditions. Puisque je paye, je veux être satisfait. Mais ajoutez que je ne veux pas qu'elle aille à matines, et que, passant par la rue, elle touche ou soit touchée de qui que ce soit.

Le Notaire. Vous voulez obliger les autres. Cela n'est pas possible.

Polidoro. En ce cas, annulez tout ce dernier article, et mettez à la place qu'elle ne mettra pas les pieds hors de sa porte pendant toute l'année.

Le Notaire. Que si, par quelque raison ou empêchement, il arrivait que ledit messer Polidoro fût obligé de rester loin de ladite Fiorinetta pendant quelques jours ou quel-

ques nuits? Dans ce cas, l'année expirée, elle devra compléter le temps voulu, jours par jours, nuits par nuits, devant et s'obligeant, *et cetera*... sous peine, *et cetera*... *et cetera*....

Poliboro. C'est parfait! entrons maintenant à la maison.

Le Notaire. Entrons! »

LE COMMISSAIRE.

Dans beaucoup de pièces italiennes, le *Podesta* ou le *Bargello* vient figurer vers le dénoûment. L'un et l'autre n'ont jamais de rôles bien longs ni bien difficiles. Leur costume est grave, leurs manières sont insignifiantes. Ils représentent la loi dans toute sa rigidité. Le Commissaire, étant d'un ordre inférieur, est traité plus cavalièrement dans les canevas italiens, comme dans les farces de Polichinelle.

« Le Commissaire *à son Clerc*. Allons, dépêchons-nous vite, tire ton écritoire! ferme la porte, chasse les chiens, prends une chaise, mouche ton nez, laisse de la marge et écris gros.

Le Clerc *tirant un gros encrier et une toute petite plume*. Monsieur, faisons vite, s'il vous plaît. J'ai un cours de ventre, comme vous savez, qui ne me permet pas d'être longtemps en place.

Le Commissaire. J'aurai bientôt fait. Inculpé! comment vous appelez-vous? Dites-moi votre nom, surnom, qualité, patrie, rue, paroisse, logis, appartement. Avez-vous un père, une mère, des frères, des parents? Que faites-vous à Paris? Y a-t-il longtemps que vous y êtes? Qui voyez-

vous? Où allez-vous? D'où venez-vous? Écrivez donc, greffier. (*Il donne un coup sur l'épaule de son Clerc.*)

Le Clerc *laissant tomber son encrier.* Ah! j'ai l'épaule cassée... voilà un clerc estropié!

Le Commissaire. C'est *punctum interrogationis.* Quel diable d'ignorant! Et vous, inculpé, vous ne voulez donc pas répondre? Écrivez qu'il n'a rien dit.

L'Inculpé! Comment voulez-vous, monsieur, que....

Le Commissaire. Assez! Vous croyez donc que j'ai le loisir d'entendre toutes vos sottises? Savez-vous que j'ai encore aujourd'hui trois fripons à faire pendre sans vous compter, et cinq ou six demoiselles à faire déménager.... Qu'on aille dire à la chaîne qu'elle ne parte pas encore, j'ai ici de quoi l'augmenter.

Le Clerc. Monsieur, la chaîne ne partira pas que vous n'y soyez. » (*Recueil de Gherardi.*)

LE PROCUREUR.

Avocats, procureurs et *gens de chicane* (comme dit la chanson), ne sont pas mieux traités dans les bouffonneries italiennes que dans les farces françaises. L'homme de robe y est représenté plus avare et plus voleur que ses clients. *Chicanoux* et *Chats fourrés* furent toujours moqués, bafoués, joués avec malice par les acteurs, hués avec plaisir par le public qui les vit malmener en scène.

« Les Chicanoux gagnent leur vie à être battus, » dit Rabelais. « La manière est telle : quand un moine, prêtre, usurier ou avocat veut mal à quelque gentilhomme de son

pays, il envoie vers lui un de ses Chicanoux. Chicanou le citera, l'ajournera, l'outragera, l'injuriera impudemment, selon son recors et instruction, tant que le gentilhomme, s'il n'est paralytique de sens et plus stupide qu'une grenouille, sera contraint de lui donner bastonnades et coups d'épée sur la tête, ou mieux de le jeter par les creneaux et fenêtres de son château. Cela fait, voilà Chicanou riche pour quatre mois. Comme si coups de bâton fussent ses naïves moissons. Car il aura récompense bien bonne du moine, de l'usurier ou de l'avocat, et réparation du gentilhomme, quelquefois si grande et excessive, que le gentilhomme y perdra tout son avoir, avec danger de périr misérablement en prison, comme s'il eût frappé le Roi. »

Maint spectateur, après avoir applaudi aux volées de bois vert dont Polichinelle a gratifié tel Grippeminaud ou tel Grapignan, se retirait jadis chez lui en songeant avec rage qu'un vrai grippeminaud le viendrait querir le lendemain. En Italie, le public naïf applaudirait encore aujourd'hui aux prouesses du « seigneur de Basché daulbant sur Chicanoux », surtout dans certains États, où la justice et la loi ne sont guère plus aimées ni plus respectées qu'elles ne l'étaient chez nous jadis, et ce n'est pas toujours sans danger pour l'*impresario* et pour l'acteur qu'un *homme noir* vient montrer sa vénalité et ses ridicules sur les planches. Sur la scène italienne de Paris, ces caricatures des gens de robe étaient jouées ordinairement par Arlequin ou Mezzetin, et jamais le grand Roi n'eut seulement l'idée de leur en faire la moindre observation; au contraire, il riait beaucoup de leurs farces, et les approuvait fort.

Dans la scène suivante, Grapignan était joué par l'Arlequin.

« Un Voleur. Monsieur Grapignan est-il au logis?

Grapignan. Oui, monsieur, c'est moi.

Le Voleur. Monsieur, je suis votre serviteur.

Grapignan. Monsieur, je suis le vôtre.

Le Voleur. Comme vous êtes le plus honnête homme de procureur, parmi les procureurs, je viens vous prier de m'éclairer de vos conseils, à propos d'une petite affaire qui vient de m'arriver.

Grapignan. De quoi est-il question?

Le Voleur. Monsieur, je marchais sur le grand chemin, lorsqu'un marchand, monté sur une rosse, m'a heurté fort rudement. Lui ayant dit : « A qui en a cet homme-là? » il a pris le parti de son cheval, est descendu et m'a dit que sa bête n'était pas une rosse, mais que c'était moi qui en étais une. Là-dessus, nous nous querellons, nous nous battons, et, comme il n'était pas le plus fort, je le jette à terre. Il se relève et prend la fuite. Il faut vous dire qu'en nous roulant par terre, il laissa tomber de sa poche vingt-cinq ou trente pistoles.

Grapignan. Ho! ho!

Le Voleur. Que je ramassai; et, voyant qu'il avait gagné au pied, ma foi! je montai sur sa rosse et je m'en revins, comme s'il ne s'était rien passé. Présentement, j'apprends que ce coquin-là, monsieur, fait informer contre moi, comme voleur de grand chemin. Voyez s'il y a la moindre apparence! Dites-moi un peu, je vous prie, où peut bien aller cette affaire?

GRAPIGNAN. Ma foi! si l'affaire est menée chaudement, cela peut bien aller tout droit à la Grève. Il faut vous tirer de là. Quelqu'un vous a-t-il vu?

LE VOLEUR. Non, monsieur.

GRAPIGNAN. Tant mieux. Il faut commencer par mettre le cheval sous clef. Car si ce marchand venait à le découvrir, n'ayant pas d'autre témoin, il ne manquerait pas de le faire interroger sur les faits, et alors vous seriez un homme perdu.

LE VOLEUR. Il n'y a rien à craindre de ce côté. C'est une rosse qui ne peut pas desserrer les dents.

GRAPIGNAN. Ne vous y fiez pas: nous voyons tous les jours des témoins muets faire bravement rouer leur homme.

LE VOLEUR. Diable!

GRAPIGNAN. Çà! sans perdre de temps, il faut commencer par faire informer des premiers, et avoir des témoins, à quelque prix que cela soit.

LE VOLEUR. Mais il n'y avait personne sur le grand chemin, dans ce moment-là.

GRAPIGNAN. Allez! allez! nous y en ferons bien trouver.... Je songe à deux bas Normands qui travaillent pour moi; mais ils ne se rembarqueront qu'à bonne enseigne, car ils sortent d'une affaire, où sans moi... vous m'entendez bien. (*Il met la main à son cou, lui donnant à entendre qu'ils auraient été pendus.*) Aussi les témoins sont terriblement chers, cette année.

LE VOLEUR. Et d'où vient ce malheur?

GRAPIGNAN. C'est qu'on ne leur fait pas de quartier. On en pend autant qu'on en découvre.

LE VOLEUR. Si ce n'est que l'argent, monsieur, voici ma bourse avec vingt-quatre pistoles.

GRAPIGNAN. Hé! hé! voilà tout au plus pour un témoin, et ils sont deux. Voyez, n'avez-vous pas quelques nippes, quelque bijou, quelque vieux diamant? Dans ces sortes d'occasions, il faut savoir se saigner.

LE VOLEUR. Voici un diamant qui vaut encore vingt pistoles, et une montre qui peut en valoir douze.

GRAPIGNAN. Je pourrai bien, pour l'amour de vous, avancer cinq ou six pistoles de mon argent. Après cela, nous compterons.

LE VOLEUR. Faites, monsieur. Je remets tout entre vos mains, et je m'abandonne à votre discrétion.

GRAPIGNAN. Allez, laissez-moi faire. Ce serait bien un grand hasard si, avec mes deux témoins, je n'envoie pas votre marchand aux galères. (*Le Voleur s'en va.*) Vingt-quatre pistoles d'un côté; de l'autre, une montre et un diamant : ne vaut-il pas mieux que je profite de cela que le prévôt? Car ce coquin-là va se faire rouer au premier jour! »

Tel est M. Grapignan, qui réussit à voler même les voleurs de grand chemin.

LE SBIRE.

LE SBIRE est encore un type fort en vogue dans la comédie italienne, c'est le même personnage que le *Sergent du guet* de la baraque de Polichinelle, sous les noms de *caporale Rogantino* ou de *caporale Simone*, *Capo de gli sbirri*, etc.

Comme le *Podesta,* ce personnage terrifiant paraît peu dans les intrigues.

Un vaste feutre, un énorme manteau, de grosses bottes fortes, une longue rapière, de grandes moustaches et un nez de carton, voilà de quoi faire un Sbire. Cet attirail est toujours pendu à un clou derrière la première coulisse venue. Cela se passe comme une robe de chambre. Car c'est souvent Arlequin, Mezzetin, Scapin ou autres valets qui se font passer pour ce qu'ils ne sont pas. Mais qu'ils prennent garde! car souvent, au moment où ils y pensent le moins, surgit tout à coup de l'autre côté de la scène un vrai Sbire qui se glisse dans l'ombre, enveloppé jusqu'aux yeux de son large *tabarro.* Mais ses grosses bottes font tant de bruit, à elles seules, qu'il faudrait être sourd comme Pandolfe pour ne pas l'entendre. A quoi sert ce sombre personnage? à faire justice des traîtres et malfaiteurs de la comédie. Il est né partout. Il a tous les âges, ou plutôt il est si vieux qu'il n'en a plus. Il demeure partout. Il est, a été et sera. Il est aussi ancien que la comédie. Mais il a l'esprit obtus et fait souvent des balourdises impardonnables. Ayant le poignet solide et serrant fort, il est redouté de tous. Arlequin le fuit comme la peste; Mezzetin le craint plus que le feu; voire le bon Pierrot, qui pourtant n'a rien fait pour *s'attirer sa connaissance.* Polichinelle seul ne le craint point. C'est son plus grand ennemi. Jamais ils ne se sont rencontrés qu'il n'y ait eu bon nombre de coups échangés, et le Sbire n'a pas toujours eu le dessus. Mais que lui importe! il est fort de sa conscience et de la loi, et ne connaît que son devoir.

L'APOTHICAIRE.

Si les médecins furent tournés en ridicule sur la scène italienne et dans les comédies de Molière, les apothicaires n'ont guère été plus épargnés. Mais ce digne corps de la science triomphe dans *M. de Pourceaugnac;* il sait garder son rang et n'empiète en rien sur les droits de la médecine. « Non, je ne suis pas médecin, dit l'apothicaire à Éraste, à moi n'appartient pas cet honneur, et je ne suis qu'apothicaire, apothicaire indigne, pour vous servir. » Dans *le Malade imaginaire,* M. Fleurant est l'apothicaire modèle; il a conscience de sa valeur et ne plaisante point avec ses remèdes. Ce n'est plus le simple Matassin qui, pour insinuer sa marchandise, cherche à étourdir son client en lui beuglant aux oreilles :

Piglia lo su,
Signor mousu.
Piglia lo, piglia lo, piglia lo su.

Dans le théâtre de Gherardi, il porte les noms les plus ridicules, comme celui de *Viscautrou,* de *Cussiffle,* de *Clistorel,* et autres du même acabit. Callot l'appelle MARAMAO et l'habille fort peu différemment de ceux que l'on voit aujourd'hui dans les comédies de Molière. Il le représente la toque sur le chef, le tablier autour du ventre, et tenant en main son arme favorite, longue comme une coulevrine et visant avec précision le dos du capitan CARDONI.

Dans la comédie italienne, l'APOTHICAIRE (*planche* 50) est



encore mieux traité que dans les comédies-ballets de Molière. Il joue un rôle, vient s'immiscer dans l'intrigue, et parle de son art par métaphores et emblèmes.

« Je suis persuadé, monsieur », dit-il en s'adressant au Docteur dont il vient demander la fille en mariage, « qu'une chaise percée dénoterait mieux un apothicaire qu'une chaise à porteurs. (*Il est entré en chaise à porteurs.*) Mais, comme cette voiture ne me mettrait pas en bonne odeur auprès d'une maîtresse, et que l'équipage est un avantageux début pour la noce, je me fais apporter chez vous d'une manière élégante, pour vous présenter des respects accompagnés de toutes les soumissions que la pharmacie doit à la médecine.... Je vous amène un sujet désespéré, sur lequel tous les simples ne peuvent rien, et dont la cure seule mettra votre faculté en crédit.

C'est moi, monsieur, qui suis le malade et la maladie; c'est moi qui suis gâté jusqu'au fond des moelles, de ce mal affreux. C'est moi qui suis gangrené des perfections de Colombine. C'est moi qui veux l'épouser; et c'est moi, enfin, qui vous prie de me l'ordonner comme un apozème savoureux, que je prendrai avec délice. Le médecin en aura tout l'honneur et l'apothicaire tout le plaisir.

Le Docteur. Paroles ne puent point : vous êtes apothicaire ?

L'Apothicaire. Oui, monsieur, grâce au Ciel, en gros et en détail; et à tel jour qu'il y a, on fait chez moi à la fois de la décoction pour trente douzaines de lavements, et je puis dire sans vanité qu'il n'est point de pays qui ne connaisse M. Cusiffle,... c'est le nom de votre petit serviteur.

Hélas, monsieur, sans le procès que nous avons avec les parfumeurs, nous ne serions que trop riches! La conservation de la beauté ayant été, de tout temps, le principal emploi des femmes, vous avez fort ingénieusement imaginé que les qualités bénéfiques de quelques simples pourraient beaucoup contribuer à la fraîcheur de leur teint. Nous trouvâmes le moyen de les embellir sans les toucher, de les rafraîchir sans qu'elles en vissent rien et de leur seringuer de la beauté par derrière.

Cependant, malgré une profession si bien établie, les parfumeurs veulent nous empêcher de donner des lavements aux femmes qui se portent bien, prétendant que les agréments de la beauté doivent sortir de leur boutique, et que nous n'avons point à nous mêler des visages.

Le Docteur. A qui en ont ces maroufles-là? Ils prétendent donc anéantir le clystère?... La Faculté défendra le lavement jusqu'à la dernière goutte. »

Colombine entre, l'Apothicaire demande au Docteur la permission de la complimenter. Le Docteur, après avoir décliné les noms, profession et qualités de l'Apothicaire en le présentant à Colombine, les laisse ensemble.

« L'Apothicaire. Madame, mon esprit est tellement constipé dans le bas-ventre de mon ignorance, qu'il me faudrait un sirop de vos lumières pour liquéfier la matière de mes pensées.

Colombine. Ah! liquéfier des pensées! que l'expression est galante! Le joli homme d'apothicaire!

L'Apothicaire. Ah! madame, vous me seringuez des louanges qui ne sont dues qu'à vous. Votre bouche est

un alambic d'où les conceptions les plus subtiles sont quintessenciées. Tout le séné et toute la rhubarbe de ma boutique purgent moins mes malades que la vivacité de vos yeux ne corrige les humeurs âcres et mordicantes d'un amour enflammé dont vous serez la pilule purgative, puisque votre humeur enjouée est un orviétan souverain contre les accès mélancoliques d'un cœur opilé de vos rares vertus et de vos éminentes qualités.

COLOMBINE. Je ne croyais pas, monsieur, être un remède si souverain contre la folie; de ce train-là, vous m'allez faire passer pour un remède à tous maux.

L'APOTHICAIRE. Heureux le blessé à qui un pareil emplâtre sera appliqué! Adieu, catholicon de mon âme, adieu, belle fleur de pêcher! Je vais faire infuser dans la terrine de mes souvenirs les gracieux attraits dont la nature vous a pourvue. Adieu, doux antimoine de mes inquiétudes! Adieu, cher lénitif de mes pensées! »

Quand on songe que la plupart des facéties et des types de Molière sont, à l'état d'ébauche grossière mais énergique, dans la *commedia dell' arte,* c'est-à-dire dans les lazzi et parades qui, sans nom d'auteur et sans publication typographique, ont défrayé tant de siècles avant l'apparition du grand Poquelin, on doit reconnaître l'intérêt des recherches auxquelles nous nous sommes livrés sans prétention aucune d'élever notre sujet au-dessus de sa véritable valeur littéraire. C'était pour nous principalement une exploration dans les archives de la comédie éternelle. D'autres lumières viendront, par le cours des temps et la force des choses, compléter ce travail et prouver que le plus grand comique

et le plus grand comédien du monde, c'est un peu tout le monde.

DE QUELQUES MASQUES DE CARNAVAL.

Outre tous ces types de la comédie, les Italiens possèdent encore une foule d'autres masques, lesquels se montrent par les rues et les places publiques pendant les huit jours consécutifs que dure le carnaval. Un grand nombre de ces masques ont pris naissance sur les théâtres et en ont disparu; mais la plupart ne sont que l'effet de la fantaisie ou de la mode : tels sont les *Quacqueri* ou bouffons chargés, correspondant par leurs costumes à nos *Chicards* français. Un mélange de modes anciennes et modernes. Les *Matti* (fous) vêtus de longues chemises blanches, coiffés de bonnets de nuit, portant un masque blanc, le cou perdu dans une immense collerette. Hommes et femmes, ainsi vêtus, courent dans la foule par les rues en faisant mille folies; les uns avec des tambourins, les autres avec des marottes, mais la plupart du temps armés de bâtons à l'extrémité desquels pend une vessie ou une éponge mouillée qui leur sert à frapper tous les autres masques qu'ils rencontrent.

Le costume de *Bajaccio* ou Pagliaccio est encore très-usité en temps de carnaval, ainsi que celui de Pulcinella pour les hommes et les femmes. Les *Maghi* (sorciers), adoptés par les gens graves, ainsi que les *Abbatacci*, qui, vêtus de noir, sauf un seul bas blanc, vont contrefaisant les avocats et autres hommes de robe. Les *Poverelle* (mendiantes), travestissements pour les femmes. La figure cachée sous un masque blanc, les cheveux épars sur les

épaules, entièrement vêtues de blanc, les *Poverelle* se réunissent en troupe et vont demander l'aumône, qui consiste en fleurs, fruits et sucreries. D'autres travestissements encore fort en vogue sont ceux de *Marinari* et de *Pescatori* (marins et pêcheurs), de *Giardinieri* et *Giardiniere* (jardiniers et jardinières), *Cascherini* (ivrognes), *Scopette* (balayeuses), etc.

Dans un recueil intitulé *Trattato su la Commedia dell' arte, ossia improvisa,* titre peu justifié par la reproduction de cinq masques de la comédie italienne (Arlecchino, Pantalone, le Docteur, Brighella, Tartaglia), Francesco Valentini a publié à Berlin, en 1826, un album contenant une grande quantité de ces costumes de carnaval. Nous ne saurions mieux faire, pour donner une idée de ces scènes de carnaval, que de traduire quelques passages de l'esquisse (*Abbozzo*) de Valentini :

« Maintenant », dit-il, « je me vois dans la nécessité, pour rendre mon petit Traité le moins incomplet possible, de représenter quelques petites scènes qui se passent dans les rues de Rome. Et pour y réussir, je vous prie de vous transporter avec moi, en imagination, sur quelque place voisine du Corso, où nous plaçons notre théâtre.

» Il est *vingt heures* (c'est-à-dire deux heures de l'après-midi), et l'on ne voit encore personne. Le temps est couvert, mais il fera beau, il ne neigera pas, nous avons quinze degrés de chaleur.

» Oh! voyez, voyez! voici déjà un *Pulcinella* sonnant dans une trompe (*lumacone*), sautant et disant mille choses. Écoutons : il se plaint de la paresse des masques. Il est

deux heures passées et ils ne sont pas encore prêts! Il les battrait pour un peu. Il s'en va tout en colère, protégeant et conduisant par le bras sa chère moitié.

» Mais, silence! grande rumeur; un *Arlecchino* sur la pointe des pieds, une lanterne à la main, éclaire un *Quacquero* et sa dame la *Quacqueressa;* un *Bajaccio* porte une ombrelle.... Comment diable, cher ami, l'ombrelle et la lanterne? la nuit et le soleil? Regardez notre première connaissance, le désolé *Pulcinella* qui se lamentait, le voilà au comble de la joie, il fait mille gambades, il vient de rencontrer un confrère Pulcinella auquel il cède son épouse. Joie réciproque. Quelle heureuse rencontre! etc. Voici un *Abbataccio*, deux ou trois *Quacqueri*, *Poverelli*, *Sbirri*, *Michefetti;* mais surtout un capitan *Fracasso*, qui se dispute avec un Tartaglia : « Si tu ne retournes tout de suite aux galères, je te couperai en deux, morceau de voleur! — *Vo...i... v'in...ga...ga...gannate, io non sono...chi...chi...ricer...ca...-ca...cacate.* » (Vous vous trompez, je ne suis pas celui que vous cherchez.) Écoutez, écoutez comme les Arlequins courent en criant de joie : *Chi...chi... chicchirichì chic...chirichì!*

» Laissons-les se quereller, se vanter et s'injurier. Regardez maintenant cet *Abbataccio* un livre sous le bras, qui, aidé d'autres masques, vient d'arrêter un pauvre imbécile de paysan venu pour admirer le carnaval à Rome, et ne pensant certes pas être acteur dans cette farce : « Tu es mon débiteur, lui dit-il, depuis deux ans, depuis deux siècles. Ton aïeul, bisaïeul, trisaïeul, ou si tu préfères, ton grand-père, archi-grand diable de père, qui était mon homme d'affaires, m'a fait une lettre de change,

tu ne le crois pas? Tu nies la patente vérité? Je vais te la faire voir. » En disant cela il ouvre son livre, qui n'est qu'une boîte à farine, souffle dedans et aveugle presque le pauvre paysan qui le regardait la bouche béante. Tous les assistants rient et se moquent de lui, un *Garçon d'écurie* vient l'étriller, des *Balayeuses* l'époussètent, un *Fou* le mystifie. Le paysan veut s'en aller, mais voici un *Docteur,* un *Apothicaire,* des *Matassins* qui lui offrent leurs services, des flacons d'odeur : « Il est devenu pâle (par la farine), il est près de mourir », lui crie-t-on; mais il tourne l'angle de la rue, et disparaît avec sa suite, dont il se débarrassera Dieu sait quand.

» Mais d'où vient ce bruit? qu'est-ce donc? « Un Spectre! un Spectre (*una Fantasima*)! » crie chacun de toutes ses forces; et les Pulcinelli, Arlecchini, Brighelli, Pantaloni, de faire mille lazzi d'épouvante. Le capitan *Ammazzasette* (Rodomont) met l'épée à la main et court au-devant du Fantôme, qui s'allonge indéfiniment et disparaît aux grands cris de joie des assistants.

» Voyez cette foule, écoutez ce bruit! Regardez ce que c'est. Un âne bien harnaché, portant le roi des Polichinelles, avec deux petits Polichinelles ses fils, assis dans les paniers. Sa cour, composée de trente à quarante Polichinelles, l'escorte en jouant de tous les instruments. Cette mascarade générale est étrange, capricieuse et très-drôle. Remarquez qu'il n'y en a pas deux coiffés de même; l'un porte une vaste perruque, l'autre un panier, quelques-uns un mauvais chapeau, d'autres la tête rasée; il y en a qui portent une cage avec un oiseau dedans.... »

Cette scène est représentée dans l'ouvrage. Chaque Pulcinella porte en effet une coiffure de fantaisie. Mais le reste du costume est invariable. Il se compose d'une sorte de chemise ronde en toile bise bordée de rouge ou de bleu, ne dépassant pas le genou; le devant de cette blouse, fendue sur la poitrine, est terminé par un cœur de drap rouge. Le pantalon, également bordé de rouge ou de bleu, est large et ne dépasse pas la cheville. Ces vêtements sont retenus à la taille par une corde servant de ceinture et à laquelle est pendue, au milieu du ventre, une cloche de cuivre semblable à celle que les montagnards mettent au cou de leurs bestiaux. Le masque noir ou brun, le bonnet pointu traditionnel, la large collerette et les souliers noirs complètent le costume du Pulcinella de carnaval tel qu'il était en 1826.

« Le Corso, d'un bout à l'autre, du haut en bas, fourmille de monde. Pas une fenêtre qui ne soit garnie de spectateurs. Quelle variété dans cet ensemble! les rangs, les âges, les sexes, tout y est confondu. La joie, la gaieté, la belle humeur; des lazzi, des plaisanteries, du bruit, des bouquets, des nuages de farine par-ci, une pluie de fleurs par-là, de longues files de voitures couvertes de masques, des chars antiques montés par la jeunesse noble, qui représente, à la course, l'enlèvement de Proserpine. Puis des femmes travesties en *officier*, en *marin*, en *Frascatane* ou en *Albanaise*. Deux escadrons de guerriers antiques, sur des *chevaux de carton*, se livrant un combat acharné, etc. La journée se termine par les courses de chevaux libres au milieu du Corso. Tel est le carnaval à Rome jusqu'à l'heure

de l'*Ave Maria*, moment où chacun retire son masque et va finir sa journée au théâtre, en soirée, chez lui, en ville, à souper ou au lit. Le mardi gras étant le dernier jour, la cloche de l'*Ave Maria* est impuissante à se faire obéir, chacun garde son masque, et commence alors la scène des *Moccoli*, trop connue pour que nous ayons à la rapporter ici. »

Après avoir parlé très-superficiellement de quelques masques du carnaval romain, nous ne devons pas passer sous silence plusieurs types singuliers, fantastiques, religieux, indispensables à tout canevas merveilleux, joués par les marionnettes en Italie et un peu partout. Ce sont SATANA OU LE DIABLE, MAGO OU L'ENCHANTEUR, L'INCANTATRICE OU LA FÉE, LE BON GÉNIE, L'ARCHANGE MICHEL et tous les *Esprits* qui président *aux éléments*, à la nature, etc. Ces personnages, aujourd'hui comme au moyen âge, jouissent encore d'une égale célébrité. Derniers vestiges des *mystères*, ils ont toujours marché côte à côte avec les masques. Aussitôt qu'un canevas italien sort de la réalité absolue, il tombe infailliblement dans le merveilleux. Le genre *fiabesco* (féerique) a été surtout monté à son plus haut diapason au siècle dernier par Carlo Gozzi.

En même temps que la comédie italienne mourait en France en se fondant avec l'opéra-comique et la comédie française; après leur avoir abandonné ou inspiré différents types, elle mourait aussi, littérairement parlant, en Italie, à la fin du dernier siècle, mais non sans avoir jeté un dernier éclat, le plus brillant de tous, peut-être, depuis le Ruzzante.

CARLO GOZZI ET CARLO GOLDONI.

Carlo Gozzi fit pour la *commedia dell' arte* l'opposé de ce qu'avait fait Beolco (Ruzzante). Celui-ci avait protesté contre la langue académique de son époque. Il avait intronisé les dialectes sur la scène, et prouvé que ce langage rustique était le seul qui convînt aux pièces rustiques et bourgeoises. Environ deux cents ans plus tard, vers 1750, Carlo Gozzi, trouvant la langue italienne assouplie par tous les genres de littérature qu'elle avait traversés, la jugea propre à exprimer les idées de toutes les classes, et, après une lutte ardente et railleuse contre le théâtre de Goldoni, qui avait pourtant de l'esprit en vénitien, il devint le poëte exclusif, le souverain absolu d'une excellente troupe. Sacchi, chef de cette troupe, avait des acteurs précieux. Lui-même était un *Truffaldin* de premier ordre. « On ne reverra plus, » dit Gozzi lui-même, « de Truffaldin comme Sacchi, plus de Brighella comme Zanoni, plus de Tartaglia comme Fiorilli, ce Napolitain plein de feu, justement célèbre dans toute l'Italie; plus de Pantalon comme Darbès, ce comique à volonté contenu ou impétueux, majestueusement bête, et si vrai que le bourgeois vénitien croit se mirer sur la scène quand il voit ce modèle parfait de ses ridicules. La Smeralda était un ange pour la grâce, une mouche pour la légèreté. Avec trois mots, ces gens-là auraient su faire toute une scène à mourir de rire. Jamais ils n'auraient souffert qu'une pièce tombât du premier coup. Ils en auraient plutôt fabriqué une autre sur-le-

champ, et il fallait qu'on eût ri pour son argent, car ils étaient honnêtes, et du diable s'ils voulaient rendre le prix des billets. J'ai vécu avec eux pendant dix ans, au milieu du bruit, des querelles, des tempêtes, des injures, et avec tant de plaisir que je ne donnerais pas ces dix années pour tout le reste.... Ils auraient brûlé Venise pour moi. Hélas! tout a une fin; l'extinction et la dispersion de la troupe a été un de mes grands chagrins. Goldoni s'est appuyé sur un mot imposant et trompeur, et un mot est tout-puissant sur les esprits bornés; ses pièces reviendront peut-être sur l'eau... tandis que mes pauvres fables, si on les oublie une fois, ne reverront plus la lumière. »

Ces pauvres fables, qui, en effet, sont fort oubliées en Italie et fort peu connues en France, n'en sont pas moins destinées à vivre dans les archives de la *commedia dell' arte*. Ce ne sont pas précisément des canevas, les rôles étant succinctement et spirituellement écrits, les parties surtout où les acteurs avaient à exprimer des sentiments sérieux ou passionnés qui, en général, sont difficiles à improviser. « Je me flatte, » dit-il, « d'avoir été utile à la troupe et au genre... Qui pourrait compter tout ce que je leur ai fait, par complaisance, de prologues, d'adieux en vers; combien de chansons à intercaler, de quêtes de compliments pour les jolies actrices de passage, combien de milliers d'additions aux farces, combien de soliloques, de désespoirs, de menaces, de reproches, de prières! »

Les canevas ou pièces de Gozzi pourraient s'appeler tout simplement des contes de fée en action. C'est le genre *fiabesco*, comme qui dirait *fabulesque*. Ce sont de très-jolis

contes, et dont le principal mérite scénique est d'amener des situations tantôt burlesques, tantôt dramatiques. *Contes de nourrices,* disait Gozzi lui-même, mais de nourrices très-poétiques pour des nourrissons-poëtes, et dont Hoffmann s'est imprégné pour faire ses contes fantastiques.

Mélancolique, railleur et enthousiaste, Gozzi eut l'espèce d'hallucination d'Hoffmann, sans s'y arrêter et sans y laisser sa raison. M. Paul de Musset, dans un de ses écrits plein de grâce et de sens sur l'Italie moderne (*Revue des Deux-Mondes*), a parfaitement caractérisé le génie bizarre du librettiste italien et celui du conteur allemand. Les principales pièces de Carlo Gozzi sont : *l'Amour des trois oranges, le Corbeau, le Roi cerf, Turandot, la Femme serpent, les Gueux heureux, le Monstre bleu, la Zobéide, l'Oiseau vert.* Ces sujets rendaient l'essor à l'improvisation, à la fantaisie, à cette immense part que prend une réunion d'acteurs inventifs et spirituels au succès d'une œuvre théâtrale. Gozzi était surnommé alors l'Aristophane de l'Adriatique; mais vint la signora Teodora Ricci : « *Amour, tu perdis Troie!* » Gozzi, qui jusque-là s'était laissé cajoler par toutes les charmantes comédiennes de la troupe, aima celle-ci, qui n'avait aucun talent. Le vieux *Truffaldin* Sacchi devint le rival du poëte son meilleur ami. Les autres actrices furent jalouses, les hommes prirent part dans la mêlée. Bref, la troupe se dispersa. Gozzi dut changer de genre. Il fit ce qu'avait fait Goldoni dont il s'était tant moqué, il écrivit et arrangea pour la Ricci des pièces dans le goût étranger. Son génie dramatique s'éteignit dans la compilation.

Heureusement le feu sacré de ce génie actif se ralluma,

et sa verve se révéla sous une autre forme. Il fit des satires, « les meilleurs fruits qu'ait portés cet arbre si fécond ».

« . . . . L'année 1797 », dit M. Paul de Musset, « était arrivée.... Gozzi assista à la chute de son pays, aux trahisons... à l'abandon du général français, à l'entrée des baïonnettes allemandes, à l'élection dérisoire du doge Manin, son ami. Dieu sait ce qu'étaient devenus, dans ce conflit, les Pantalons et les Truffaldins!... L'année de la mort de Carlo Gozzi n'est pas même connue. On ne sait pas non plus l'année de sa naissance. Ce génie bizarre passa comme une de ces comètes dont on n'a pas eu le temps d'étudier la marche. »

Nous citerons encore quelques fragments des réflexions de Carlo Gozzi sur la nature et sur l'historique de la *commedia dell' arte,* et particulièrement sur le succès que ce genre eut en Allemagne.

« La comédie improvisée, dite *commedia dell' arte,* fut de tous temps la plus utile aux troupes de comédiens italiens. Elle existe depuis trois cents ans. Elle fut toujours combattue, et jamais vaincue. Il semble impossible que certains hommes, lesquels passent pour auteurs, de notre temps, ne s'aperçoivent pas qu'ils sont ridicules en abaissant leur importance à une plaisante colère contre un Brighella, un Pantalon, un Docteur, un Tartaglia, un Truffaldin. Cette colère, qui semble être l'effet de l'ivresse, démontre clairement que la *commedia dell' arte* subsiste en Italie, et dans toute sa vigueur, à la honte des persécutions exercées contre elle....

» Je considère les vaillants comédiens à l'impromptu

bien davantage que les poëtes improvisateurs, qui, sans dire rien qui ait un sens, captivent l'attention de ces réunions qui s'attroupent pour les écouter.

» . . . . Dès le seizième siècle, un certain Cantinella fut un célèbre comédien improvisateur,... aux Pilotti, aux Garelli, aux Cattoli, aux Campioni, aux Lombardi, sans rechercher dans les temps antérieurs, succédèrent les Darbès, les Collalti, les Zanoni, les Fiorilli, les Sacchi, et tant d'autres.

» La comédie italienne improvisée dite *dell' arte*, est très-ancienne, et bien plus ancienne que la comédie italienne régulière et écrite. Elle prit son origine en Lombardie, se répandit dans toute l'Italie, pénétra en France, où elle existe encore. Au seizième siècle, il n'était pas plus permis aux femmes d'assister aux comédies improvisées qu'à celles qui étaient écrites. Ces deux genres étaient trop licencieux. On peut juger des obscénités des pièces écrites, mais non de celles qui étaient improvisées, ne les connaissant que par tradition [1]. Ces deux genres furent toujours rivaux.

» Au temps de Léopold, de Joseph et de Charles VI,

[1] Ici Gozzi se trompe absolument en ce qui concerne Ruzzante, qu'évidemment il n'a jamais lu. Les pièces de Ruzzante, nous l'avons dit, ne sont pas licencieuses, et les femmes honnêtes y assistaient. « *Ad audiendas eas hominum tam mulierum concursus* », dit B. Scardeon. Ceci est encore prouvé par les prologues que Beolco récitait lui-même, et dans lesquels il s'adressait souvent aux belles et bonnes spectatrices, tantôt pour leur reprocher les modes exagérées de leur toilette, tantôt pour leur parler d'amour fidèle, d'amour conjugal, de la manière la plus naïve, et en même temps la plus idéaliste. Dans la *Gelosia,* du Lasca (1581), un prologue est uniquement consacré aux dames; ainsi que dans *Il Granchio,* de Salviati (1566), et dans beaucoup d'autres comédies du seizième siècle.

défunts empereurs d'Autriche, les comédiens français firent tous leurs efforts pour se maintenir sur les deux théâtres de Vienne, mais ils furent renvoyés par ces empereurs, lesquels ne voulurent que des comédiens allemands et italiens sur leurs théâtres, préférant toutefois ceux de leur nation. Les troupes de comédiens de Vienne travaillèrent avec la même méthode que celles d'Italie, et les comédies improvisées, appelées chez nous *commedie dell' arte*, eurent la préférence. Weiskern, Heindrich, Leinhaus, Prehauser, Kurz, Jaquedt, Stéphanie, Muller, Breuner, Gottlieb, la Huberin, la Nutin, la Elizonin, la Schwagerin, étaient des personnes très-habiles qui jouaient les comédies improvisées en allemand.

» Il Ganzachi, habile comédien italien, que nous connaissons et qui sait très-bien l'allemand, a été renforcer la troupe de Vienne avec le personnel et le matériel de notre théâtre. Weiskern, Heindrich, représentaient les vieillards; Leinhaus jouait Pantalon en allemand, avec la prononciation vénitienne; Prehauser jouait l'Hanswurst, espèce de second Zanni; Kurz jouait le Bernardone; Brenner faisait *il Burlino* (le farceur); Gottlieb le villageois imbécile; la Nutin, la Elizonin, la Schwagerin jouaient les rôles d'intrigantes du théâtre allemand, et étaient aimées du public autant que le sont parmi nous Sacchi, Fiorilli, Zanoni, Darbès, Coralina, Smeraldina. »

Nous citerons en abrégé d'autres curieux documents que nous fournit encore Gozzi, sur la pratique du genre qu'il préconise. « Les détracteurs du genre prétendaient l'avoir enterré. La comédie improvisée, disaient-ils, n'existe plus

même en Italie. Partout on l'apprend et on la récite. » Gozzi leur donne le plus formel démenti. « Qui voudra voir, dit-il, le sujet qui sert de guide à ces excellents comédiens, et qui, placé auprès d'une petite lumière pour la plus grande commodité de toute la troupe, est contenu tout entier sur une petite feuille de papier, sera émerveillé d'entendre dix à douze personnes tenir en gaieté un public pendant trois heures, et conduire à bonne fin l'argument proposé.

» Pour donner au lecteur un spécimen du guide qui suffit à nos comédiens improvisateurs, je transcrirai ici un sujet que j'ai lu à la clarté de la petite lampe du théâtre, et je le ferai sans ajouter ou retrancher un mot. C'est celui des *Contrats rompus*, que nous voyons chaque année plusieurs fois et toujours avec plaisir. »

ACTE PREMIER.

LIVOURNE.

« Brighella entre en regardant sur la scène, et ne voyant personne, il appelle.

Pantalon. Jeu de crainte. Il entre.

Brighella veut quitter son service, etc.

Pantalon se recommande à lui.

Brighella s'attendrit et lui promet aide.

Pantalon dit (*sous-entendu*) que les créanciers veulent être payés, surtout Truffaldin, et qu'en ce jour expire le délai, etc.

Brighella le tranquillise.

En ce moment :

Truffaldin. Scène de vouloir être payé.

Brighella trouve un moyen de le renvoyer.

Pantalon et Brighella restent.

En ce moment :

Tartaglia, à la fenêtre, écoute.

Brighella s'en aperçoit. Il fait la scène des richesses avec Pantalon.

Tartaglia vient dans la rue. Il fait le jeu de l'aumône avec Pantalon. A la fin, ils conviennent du mariage de la fille de Tartaglia avec le fils de Pantalon.

En ce moment :

Truffaldin dit vouloir son argent.

Brighella fait semblant que Pantalon le lui donne. L'ayant fait trois fois, tous sortent.

Florindo parle de son amour pour Rosaure, et de la faim qui le tourmente. Il frappe.

Rosaure écoute son amour, veut l'éprouver, lui demande un cadeau.

Florindo dit que ce n'est pas le moment, et n'en pas avoir les moyens.

Rosaure lui dit d'attendre ; elle lui en fera un ; et sort.

Florindo reste.

En ce moment :

Smeraldina, avec un panier, le donne à Florindo et sort.

Florindo mange.

Brighella ayant entendu que Rosaure lui a donné le panier, le lui dérobe et s'enfuit.

Florindo le suit.

Léandre parle de son amour pour Rosaure. Il cherche à tromper Pantalon.



En ce moment :

Tartaglia sort en discourant seul sur les grandes richesses de Pantalon.

Léandre lui demande sa fille.

Tartaglia dit l'avoir fiancée au fils de Pantalon.

Léandre est étonné; il fait une scène, » etc., etc.

« De ce feuillet textuel, reprend Gozzi, sort la comédie des *contratti rotti*, et de plus de quatre cents autres formules tout aussi concises sortent nos comédies *dell' arte*. Il n'y a pas d'acteurs malades ou nouvellement recrutés qui fassent jamais manquer de tels spectacles, et un petit accord *fait sur deux pieds*, sur le tour et le fond de l'action scénique, suffit pour que tout marche bien. Au moment de lever le rideau, il arrive très-souvent que l'on change la distribution des rôles, selon les circonstances, l'importance ou l'habileté relative des acteurs. Et pourtant la comédie va heureusement et gaiement à son dénoûment. Tous les ans, on ajoute ou on retranche des scènes à l'argument, et un simple avertissement donné à la troupe suffit pour que la chose soit habilement exécutée. On voit que ces braves acteurs travaillent le fond même de leurs sujets, établissent toujours leurs scènes sur différentes bases et les dialoguent avec tant de variété qu'ils sont toujours nouveaux et à jamais durables. J'ai entendu souvent ces improvisateurs se reprocher d'avoir mal établi (*piantato*) leur scène et la rétablir ensuite par d'excellents raisonnements, de manière à la motiver et à établir ainsi des avertissements pour un nouvel essai.

» Il est bien vrai que quelques acteurs sérieux dans ce genre de comédie, et particulièrement les actrices, ont un arsenal de matériaux différents *prémédités* dans la mémoire, matériaux qui servent aux prières, aux reproches, aux menaces, aux désespoirs, aux sentiments de jalousie; mais il n'en est pas moins surprenant de voir qu'en face d'un public, et en improvisant avec des improvisateurs, elles puissent avoir tout prêts et choisir dans cette masse dont leur cervelle est remplie, des traits qu'elles font tomber à propos, qu'elles expriment avec énergie, et qui enlèvent les applaudissements des spectateurs.

» Tel est le système de notre comédie improvisée, éclat que notre nation peut seule revendiquer, et qui durant le cours de trois siècles n'a pas épuisé sa verve.

» Il serait trop long d'énumérer les quatre cents sujets et plus qui se renouvellent continuellement dans les scènes et dans le dialogue. Les habiles acteurs qui succèdent aux habiles acteurs qui meurent, suffisent pour donner un éternel aspect de nouveauté à ces sujets. Nous voyons Rodeigo Lombardi, excellent *Docteur*, remplacé par Agostino Fiorilli, habile *Tartaglia*, d'un naturel égal tous deux, renouveler chaque sujet, par la seule différence de leur talent. Un seul nouveau personnage original suffit pour ranimer l'originalité de toute sa troupe. »

Gozzi nous apprend encore que les auteurs de son temps (et notamment Goldoni) écrivaient en dialogue, après coup, et faisaient imprimer les canevas qui avaient réussi entre les mains des comédiens improvisateurs. Au reste, la plupart des auteurs comiques italiens ont agi ainsi. Presque toutes les comédies du dix-septième siècle sont

tirées de vieux scénarios improvisés, et Gozzi en donne une liste très-curieuse, quoique très-incomplète. Il cite entre autres : « Le célèbre Dominique Biancolelli, qui a mis et fait représenter, en dialogues, un très-grand nombre de canevas italiens improvisés. Ses comédies sont imprimées, mais sont restées infructueuses, tandis que les mêmes sujets traités par l'improvisation sont encore très-goûtés sur le théâtre. » Il nous apprend aussi que les comédies écrites et récitées par les comédiens *colti* (c'est-à-dire cultivés), qui n'avaient jamais pu réunir soixante spectateurs, attiraient la foule, dès que les improvisateurs s'en emparaient pour broder sur l'*ossatura*, c'est-à-dire le squelette de ces pièces.



Beaucoup de canevas arrangés après coup et publiés sous la forme *sostenuta* n'ont servi qu'à la lecture. Les comédiens *dell' arte* ne s'en occupaient pas; ils se contentaient de leurs vieux résumés secs et serrés qui les laissaient beaucoup plus libres et plus féconds.

Mais quoi qu'en dise Gozzi, il a suivi, comme Goldoni, un genre mixte très-heureux, moitié récité, moitié improvisé. Seulement ce genre mixte ne pouvait être traité que par un esprit original et assez épris de ses acteurs pour leur laisser le champ libre. Il devait donc finir avec lui. La seule chose qui en soit restée aujourd'hui, c'est l'habitude, en Italie, de faire apparaître certains masques comiques, à travers tous les genres de spectacle.

Carlo Goldoni a commencé comme Gozzi, et avant lui, par écrire des canevas pour la *commedia dell' arte*. Il doit en rester de nombreuses traces en Italie, mais il n'a pas voulu éditer ces *ossature*, dont il avait le tort de rougir,

avant de les avoir écrites à nouveau, dialoguées, changées et converties en pièces *sostenute*. Nous avons vu Gozzi lui reprocher d'avoir gâté par ce travail à froid beaucoup de sujets heureux, où brillaient les improvisateurs, et qui, du reste, ne servaient pas aux comédiens de son temps sous leur nouvelle forme, ou ne leur servaient (selon Gozzi) qu'à jouer devant les banquettes. La querelle entre ces deux auteurs et leurs adhérents de part et d'autre, fut très-vive. Tous deux avaient du mérite, Goldoni plus de sagesse, d'observation et de réalité, Gozzi plus d'invention, d'esprit et d'originalité.

Tous deux commencèrent de même, par laisser l'improvisation libre. Peu à peu et même très-vite, ils subirent le besoin d'écrire les rôles et de substituer leur personnalité à celle des comédiens.

Tous deux suivirent quelque temps le genre mixte, c'est-à-dire les rôles sérieux écrits, les rôles des masques *ad libitum*. Enfin tous deux les firent disparaître, Gozzi, bien malgré lui sans doute, et en regrettant toujours sa chère troupe Sacchi; Goldoni, au contraire, avec un parti pris de supprimer les masques et les dialectes, ou de les reléguer au dernier plan. Encore ne leur permet-il plus d'improviser, et il écrit toujours leurs dialogues. C'est là où Gozzi put l'attaquer victorieusement. Ce qu'on écrit pour des improvisateurs est pâle, froid et lourd, et il vaudrait beaucoup mieux ne pas voir *Truffaldin* ou *Tartaglia* que de les voir bâillonnés par la logique de l'auteur.

L'arrêt de mort que Goldoni voulut porter contre la comédie *dell' arte* se trouve parfaitement résumé dans une

pièce intitulée *il Teatro comico,* qu'il a placée lui-même en tête de son recueil (édition de Turin, 1756) et déclaré être une sorte de préface à son œuvre. Cette comédie est peu amusante, c'est une pièce critique, mais elle est curieuse pour l'histoire du genre.

Un directeur de théâtre essaye des acteurs nouveaux, dans une pièce nouvelle, et disserte longuement sur la matière :

« ORAZIO, *directeur de la troupe.* Vous le voyez, il est bien nécessaire de se procurer des acteurs liés par une convention littéraire; autrement ils tombent facilement dans l'*usé* ou l'invraisemblable.

EUGENIO, *second amoureux de la troupe.* Donc il faut songer à supprimer entièrement la comédie improvisée ?

ORAZIO. Entièrement, non ! Il n'est pas mauvais que les Italiens se maintiennent en possession de faire ce que les autres nations n'ont pas eu le courage de faire. Les Français ont coutume de dire que les comédiens italiens sont téméraires de se risquer à parler en public, à l'imprévu, mais ce qui peut s'appeler témérité de la part des comédiens ignorants est une belle qualité chez les comédiens habiles, et il y a encore des personnages excellents qui, à l'honneur de l'Italie et à la gloire de notre art, portent triomphalement et méritoirement l'admirable prérogative de parler à l'impromptu avec autant d'élégance que le poëte pourrait le faire en écrivant.

EUGENIO. Mais les masques perdent ordinairement à dire le prémédité ?

ORAZIO. Quand le prémédité est brillant, gracieux, bien

adapté au caractère du personnage qui doit le réciter, tout bon masque l'apprend volontiers.

Eugenio. Est-ce qu'on ne pourrait pas retrancher les masques de la comédie de caractère?

Orazio. Malheur à nous si nous faisions une telle nouveauté! Il n'est pas encore temps de s'y risquer! En toutes choses il ne faut pas heurter de front le goût universel. Autrefois le public allait à la comédie seulement pour rire, et il ne voulait pas voir d'autres acteurs en scène que les masques. Si les rôles sérieux faisaient le dialogue un peu long, il s'ennuyait immédiatement; aujourd'hui on arrive à pouvoir écouter les rôles sérieux, on jouit des paroles, on se complaît dans les événements, on y goûte la morale, on rit des saillies et des altercations tirées du sérieux même; mais on voit encore volontiers les masques, et il n'est pas nécessaire de les retirer tout à fait. Il faut chercher à les bien limiter et à les soutenir avec frein dans leur caractère ridicule, même en face du sérieux rendu plus agréable et plus gracieux.

Eugenio. Mais ceci est une manière de composer très-difficile?

Orazio. C'est une manière retrouvée, il n'y a pas longtemps, et à laquelle tous se sont livrés. Il ne se passera pas beaucoup de temps avant que les plus fertiles esprits s'éveillent pour l'améliorer comme le désire de tout son cœur celui qui l'a inventée. »

Malgré ce parti pris naïvement perfide, Goldoni n'osa que bien tard supprimer entièrement les masques; mais il les avait si bien ou plutôt si mal transformés, qu'ils pou-

vaient bien le regarder comme l'assassin du genre. Le succès l'abandonna à mesure qu'il dénatura le goût national dans la bouche de ces personnages qui, grâce à lui, arrivaient à dialoguer *à la française,* c'est-à-dire comme les valets et les soubrettes des imitateurs de nos maîtres. Il abandonna la partie, se fit Français et donna en France *le Bourru bienfaisant;* c'était là, en somme, son véritable genre.

Il n'en est pas moins vrai, et Gozzi le reconnaît lui-même, que Goldoni avait travaillé pour le théâtre italien, dans les commencements surtout, d'une manière heureuse et agréable. Ses pièces vénitiennes sont encore charmantes, malgré l'habit plus étroit et plus empesé qu'il leur donna, en les refaisant pour le lecteur. Forcé de laisser le dialecte vénitien dans la bouche de ses principaux personnages comiques, il en a fait des rôles réels pour la comédie de mœurs. Toutefois l'ensemble de son œuvre théâtrale ne justifie pas assez le titre qui lui fut décerné de *Molière de l'Italie.* Si jamais génie italien mérita une telle comparaison, c'est le Ruzzante, qui, à la fois acteur et auteur, fut, comme notre grand Poquelin, nourri de Plaute et de Térence, et, comme lui, les dépassa de beaucoup.

FIN DU TOME SECOND.

COULEURS DES COSTUMES

DES PERSONNAGES DE L'ANCIENNE COMÉDIE ITALIENNE.

TOME SECOND.

N° 26. Pantalon (1550). Pourpoint et pantalon de drap rouge. Grande robe de drap noir. Bonnet de laine rouge. Masque bistre. Barbe et cheveux gris. Pantoufles de maroquin jaune.

N° 27. Baloardo (1653). Robe, pourpoint, culotte, bas, serre-tête, chapeau et souliers noirs à nœuds de même couleur. Ceinture de cuir noir à boucle de cuivre. Collerette, sans empois, de toile blanche. Mouchoir blanc. Masque, au front et au nez noir. Les joues peintes de couleur lie de vin.

N° 28. Bisceglese (1680). Pourpoint et culotte de velours noir, bordés d'un galon rouge. Bonnet de drap rouge. Manches et bas rouges. Souliers noirs à rubans noirs. Ceinture de cuir jaune. Cheveux blancs.

N° 29. Cassandre (1780). Culotte et habit rouge amarante, doublés de gris. Boutons d'acier. Gilet blanc à dessins roses. Bas de coton bleu clair. Jarretières rouges. Souliers de cuir noir à boucles d'acier. Perruque poudrée. Cravate de mousseline. Chapeau noir. Gants de laine verte. Canne à pomme d'ivoire.

Nota. — Les dates indiquent l'époque où le costume représenté sur la planche a été porté, mais non pas la date de la création du type.

N° 30. La Cantatrice (1694). Corsage et lanières en velours rouge, brodés et passementés d'or et doublés de satin rouge-cerise. Jupe de soie blanche à dessins blancs, verts et or. Nœud de la ceinture en soie blanche, rayée de rose, frangée d'or. Collier et bracelets en or. Voile de dentelle. Cheveux bruns. Diadème d'or à plumes blanches. Souliers de satin blanc à nœuds rouge-cerise.

N° 31. Ruzzante (1525). Pourpoint violet à parements orange. Manches de dessous bleu clair. Pantalon, dont une jambe mi-partie gris perle et bleue, et l'autre jambe gris foncé. Chaussures noires. Bonnet violet.

N° 32. Stenterello (1858). Veste de drap bleu clair, doublée de blanc. Collet et parements à carreaux noirs et rouges. Galons rouges. Gilet jaune à pois verts. Culotte noire. Un bas rouge, l'autre rayé bleu et blanc. Souliers noirs à boucles d'acier. Cravate noire avec un liséré blanc. Figure blafarde à sourcils bruns. Trois lignes brunes parallèles au coin de la bouche. Une tache rouge sur chaque joue. Cheveux bruns et queue rouge.

N° 33. Menego (1528). Robe de tricot blanc. Jambes vertes. Ceinture et souliers de cuir jaune. Bonnet brun.

N° 34. Gianduja (1858). Tricorne noir bordé d'un galon rouge. Queue rouge. Cheveux bruns. Veste et culotte en drap marron à boutons et passepoils rouges. Gilet jaune bordé de rouge. Bas rouges. Souliers noirs à boucles de cuivre. Jarretières rouges. Cravate verte.

N° 35. Fiorinetta (1533). Robe de satin blanc. Manches de dessus à crevés, en satin blanc. Manches de dessous et seconde jupe à dessins lilas et roses. Cheveux blonds. Chaîne et collier d'or.

N° 36. Isabella (1600). Robe et corsage de satin rose à manches tailladées. Garnitures, collier et bracelets de perles. Souliers de satin blanc rayé d'or. Collerette et

manchettes de guipure. Manteau de soie ou de satin violet. Toque de velours violet à plumes blanches. Cheveux blonds.

N° 37. Silvia (1716). Manteau à manches en satin gris perle à revers de satin rouge-cerise. Corsage et jupes en satin blanc à ruches et nœuds verts. Souliers de satin blanc à nœuds verts. Collerette de gaze. Cheveux poudrés. Rubans et plumes blanches.

N° 38. Brighella (1570). Pourpoint, pantalon et manteau blancs à passementeries vertes. Masque brun à moustaches noires. Barbe et cheveux noirs. Toque blanche, bordée d'un galon vert. Bas blancs. Souliers de cuir jaune. Escarcelle et ceinture de cuir jaune à boucle de fer. Poignard à manche de corne.

N° 39. Beltrame (1613). Masque marron à moustaches brunes. Toque noire. Manteau brun garni de houppes noires. Veste, trousse et culotte de drap gris, bordées d'un galon noir. Bas blancs. Souliers de peau jaune à houppes noires. Ceinture de cuir jaune à boucle de cuivre. Collerette et manchettes de toile sans empois.

N° 40. Scapino (1716). Toque, veste, culotte blanches à brandebourgs bleus. Manteau bleu à brandebourgs blancs. Bas blancs. Souliers de peau blanche à rosettes bleues.

N° 41. Mezzetin (1682). Toque, manteau, veste et culotte de soie rayée rouge et blanc. Doublure du manteau, blanche. Bas blancs. Souliers de peau jaune à nœuds rouges. Ceinture de cuir jaune à boucle de cuivre. Serre-tête noir. Rubans du manteau et de la culotte, rouges.

N° 42. Narcisino (1650). Chapeau de paille à rubans rouges. Cheveux blonds. Veste et culotte rayées rouge et vert. Bas blancs. Jarretières rouges. Souliers de cuir jaune à nœuds rouges. Manteau gris.

N° 43. Scaramuccia (1645). Toque, manteau, pourpoint, culotte, souliers en drap noir. Bas de soie noire. Ceinture de

cuir noir. Nœuds et bordures de satin noir. Boucle de ceinture et rapière en fer. Collerette de mousseline à petits tuyaux. Figure blanchie, à moustaches et sourcils peints.

N° 44. Pasquariello (1685). Veste et culotte de velours noir. Serre-tête de velours noir. Bas rouges. Souliers de cuir noir à boucles d'acier. Collerette de mousseline. Figure blanchie. Moustaches peintes.

N° 45. Coviello (1550). Masque rouge, au front et au nez noirs. Serre-tête gris. Plumes rouges. Veste et pantalon de flanelle grise à gros boutons rouges. Grelots de cuivre aux bras et aux jambes.

N° 46. Fritellino (1580). Camisole et pantalon de toile blanchâtre. Masque noir. Chapeau de feutre gris à plumes rouges. Manteau rouge. Souliers, ceinture et escarcelle de cuir jaune. Sabre de bois.

N° 47. Tabarin (1680). Chapeau de feutre gris à plumes de coq. Camisole et pantalon de toile blanche bordés de galons rouges, jaunes et verts. Manteau de serge verte. Souliers de cuir jaune.

N° 48. Tartaglia (1630). Veste, manteau et culotte de drap vert, doublés de blanc et rayés de jaune. Chapeau de feutre gris. Grandes lunettes bleues sur le nez. Collerette, sans empois, à larges tuyaux. Bas blancs. Souliers et ceinture de cuir jaune.

N° 49. Le Notaire (1725). Perruque brune à la Louis XIV. Robe, veste, culotte, bas noirs. Souliers de cuir noir à boucles de cuivre. Rabat blanc. Canne et portefeuille.

N° 50. L'Apothicaire (1645). Veste, culotte, bas noirs. Bonnet noir. Souliers de cuir noir. Tablier blanc.



TABLE DES GRAVURES

DU TOME SECOND.



TABLE DU TOME SECOND.



TABLE ALPHABÉTIQUE

DES TYPES MENTIONNÉS DANS LES DEUX VOLUMES.

C.

D.

E.

F.

G.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

V.

Y.

Z.





